









DIE

THEATER WIENS.

ZWEITER BAND.

ZWEITER HALBBAND.

ERSTER THEIL.



WIEN.

GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.

1903.

211 3111

13 1-3

DAS

K. K. HOFBURGTHEATER

SEIT SEINER BEGRÜNDUNG.



INHALT DES ZWEITEN BANDES.

ZWEITER HALBBAND. I.

TEXT:

Capitel I-V von Oscar Teuber. Capitel VI von Alexander von Weilen.

Seite

Seite

Herr und Frau Lange. Stich von D. Berger 8 Das erfte Regie-Collegium. Von H. Lefler 13 F. C. Brockmann 16 Madame Marie Rofalia Noufeul. Stich von Thomas 18 Grundrifs des alten Burghteaters 20 D. Borchers 20 D. Borchers 22 D. Borchers 25 Wilhelmine Stierle als Franziska in *Minna von Barnhelm*. Von H. Lefler 25 Brockmann als Hamlet. Handzeichnung von D. Chodowiecky 26 Brockmann als Hamlet. 2 Scenenbilder. Stiche von D. Chodowiecky 27 Rofalia Marie Roufeul als Königin Elifabeth in *Richard Ill.*. Nach dem Gemälde von A. Hickel gezeichnet von H. Lefler 28 Madame Noufeul als Lady Macbeth. Stichvon D. Chodowiecky 29 Kme Mecour, Herr Böck und H. Brandes als Franziska, Tellheim und Werner. Stich von G. A. Liebe 30 Friedrich Ludwig Schröder. Stich von Schröder. Stich von Schröder. Stich von Gemälde von A. Hickel 31 Friedrich Ludwig Schröder Stich von Mansfeld 31 Friedrich Ludwig Schröder. Stich von Mansfeld 31 Friedrich Ludwig Schröder. Stich von Mansfeld 31 Katharina Jaquet als Ariadne. Zeichnung von H. Lefler nach einem Stiche von Pippo 32 Katharina Jaquet als Elifabeth in *Richard Ill.*. Stiche von Mansfeld 34 Katharina Jaquet als Elifabeth in *Richard Ill.*. Stiche von Mansfeld 35 Katharina Jaquet als Elifabeth in *Richard Ill.*. Stiche von Mansfeld 35 Katharina Jaquet als Elifabeth in *Richard Ill.*. Stiche von Mansfeld 35 Katharina Jaquet als Elifabeth in *Richard Ill.*. Stiche von Mansfeld 35 Kundher aus der Stich von C. Schütz 32 Katerinider aus der *Sonnenjungfrau*. Stiche von G. A. Liebe 30 Friedrich Klingmann als Fürft in Imands *Dienftpflicht*. Stiche von Mansfeld 31 Friedrich Klingmann sie Kunder aus der *Sonnenjungfrau*. Stiche von J. Neidl 11 Friedrich Klingmann sie Kunder aus der *Sonnenjungfrau*. Stiche von F. John 11 Friedrich Klingmann sie Kunder aus der *Sonnenjungfrau*. Stiche von J. Neidl 11 Friedrich Klingmann sie Kunder aus der *Sonnenjungfrau*. Stiche von F. John 11 Friedrich Klingmann sie Kunder aus der *Sonnenjungfrau*. Stiche von J. Neidl 11 Friedrich Klingmann sie Kunder aus der *Sonnenjung	Die Verjüngung des Perfonals. Die Einwanderung von Hamburg und der Sieg der Hamburger Schule	V. Die letzten Jahre des Josephinischen Burgtheaters Das Schauspiel nach Schröders Abgang. — Direction Brockmann. — Des Kaisers Tod. VI. Das Nachjosephinische Burgtheater. 1. Peter von Brauns erste Directionsjahre (1790—1797) 105 2. Kotzebue in Wien (1798)
Madame Lang als Zemire in *Azor und Zemire*	ABBILDUN	NGEN IM TEXT:
A. W. Iffland	Madame Lang als Zemire in *Azor und Zemire* Johanna Richard-Sacco als Medea. Von H. Lefler Herr und Frau Lange. Stich von D. Berger Das erfte Regie-Collegium. Von H. Lefler F. C. Brockmann Madame Marie Rofalia Noufeul. Stich von Thomas Grundrifs des alten Burgtheaters D. Borchers D. Borchers Mülhelmine Stierle als Franziska in *Minna von Barnhelm*. Von H. Lefler Brockmann als Hamlet. Handzeichnung von D. Chodowiecky Brockmann als Hamlet. 2 Scenenbilder. Stiche von D. Chodowicky Rofalia Marie Noufeul als Königin Elifabeth in *Richard Ill.*. Nach dem Gemälde von A. Hickel gezeichnet von H. Lefler Madame Noufeul als Lady Macbeth. Stich von D. Chodowiecky Herr Böck und Herr Dauer als Clavigo und Carlos. Stich von G. A. Liebe Mme Mecour, Herr Böck und H. Brandes als Franziska, Tellheim und Werner. Stich von G. A. Liebe Friedrich Ludwig Schröder. Stich von Mansfeld Friedrich Ludwig Schröder und Anna Chriftina Schröder. Stich von D. Berger Coftüm Schröders als Falftaff. Zeichnung von H. Lefler nach einem Stiche von Pippo Katharina Jaquet als Ariadne. Zeichnung von H. Lefler nach dem Gemälde von A. Hickel Katharina Jaquet als Elifabeth in *Richard Ill.*. Stiche von Mansfeld Scenenbilder aus Ifflands *Verbrechen aus Ehrfucht*. Stiche von Thönert A. W. Iffland Brockmann als Montalban in *Lanassa*. Zeichnung von H. Lefler nach Jofeph Hickel A. W. Iffland	Nach dem Gemälde von Joseph Hickel gezeichnet von H. Lefler

Seite	Seite
Maximilian Korn. Stich von D. Weifs nach K. Mahnke	Scenenbild aus Goethes »Clavigo « Stiche von Wein- 173 Scenenbild aus F. W. Zieglers »Machtfpruch « rauch 173 August Freiherr von Steigentefch. Stich von John nach Vith . 175 Scenenbild aus Schillers »Kabale und Liebe «. Stich von Weinrauch 177 Matthäus v. Collin. Stich von Jof. Kovatfch nach Kupelwiefer 179 Jofeph Fürft von Lobkowitz. Stich von C. Pfeiffer nach J. Oelen-
Betty Roofe als Iphigenie. Stich von C. Pfeiffer nach Jos.	hainz
Lange	Henriette Hendel, geb. Schüler
Weinrauch	Friederika Ungelmann Rethmann) Lithographian)
Heinrich Joseph v. Collin. Stich von John nach Lange 154	Wilhelmine Maas Von V. G. Schauer V 183
Betty Roofe, geb. Eckardt, gen. Koch. Stich von J. Neidl nach	Ignaz Franz Caltelli. Stich von Bl. Hofel nach Daffinger 186
C. Agricola	
Franz Graf von Colloredo. Nach A. Ecker	»Egmont«
Rudolf Graf von Wrbna. Stich von C. Pfeiffer nach Lampi 160	
Johann Philipp Graf von Stadion. Zeichnung von Perger nach	Caroline Pichler. Stich von T. Benedetti nach Kriehuber 19
dem Gemälde von Schopper	Maximilian Korn als Balboa. Lithographie von Wagner 199
Joseph Freiherr von Hormayr. Stich von Benedetti nach Daffinger 162	Carl Theodor Körner. Stich von L. Buchhorn nach der Zeichnung
August Wilhelm Schlegel. Stich von G. Zumpe 163	
Friedrich von Schlegel. Stich nach einer Zeichnung von Augusta	Zacharias Werner. Stich von Joh. Ender
v. Buttlar	Costumbild (Franz von Brienne) aus Werners » Templern auf Cypern « 193
Prinz Nikolaus Esterházy	Clemens Brentano. Stich von L. E. Grimm 196
Joseph Fürst zu Schwarzenberg. Stich von Weiss nach einer Zeich-	Scenenbild aus Schillers » Braut von Messina«. Stich von Weinrauch 197
nung von Ant. Langweil	Adolf Müllner. Stich von Bollinger
Christian Wilhelm Opitz. Stich von E. Henne 169	Nicolaus Heurteur in Joseph v. Collins » Coriolan «. Lithographie von
Friedrich August Werdy. Stich von C. Felfing 170	
August Wilhelm Issland. Stich von Fr. Bolt 171	Scenenbild aus Schillers » Wallenstein«. Stich von H. Lips 20

Titel- und Schlussvignetten sowie Initial-Zeichnungen zu Capitel I-V von H. Lefler, zu Capitel VI von O. Friedrich.

KUNSTBEILAGEN AUSSER TEXT:

(Johanna Sacco. Von Joan Tusch. Photogravure nach dem Stiche von Cl. Kohl Friedrich Ludwig Schröder. Von S. Bendixen. Photogravure nach dem Stiche von G. Feder		1 32	Antonie Adamberger. Photogravure nach einem Gemälde	nach	Seite	172
/Mozart als Knabe. Photogravure nach dem Ölgemälde eines unbekannten Meisters aus			gravure nach der Lithographie von Jos. Kriehuber	27	ŋ	192
dem Jahre 1770	77 77	76 124 136	Jof. Schreyvogel. Lichtdruck nach der Zeichnung von Mukarowsky	77	99	200
Sophie Schröder. Johanna von Weifsenthurn. Scene aus Collins Regulus. (Act 1, Scene XII.) Von	יי די	152	Theaterzettel aus dem Jahre 1776 »Die Schwieger-			
K. Weinrauch. Photogravure	27	156 160	mutter	27	,	90









JOHANNA SACCO





Johanna Richard - Sacco.

EIN literarisches Ereignis, keine große künstlerische That bezeichnete den denkwürdigen Beginn der neuen Wiener Theaterzeit, den ersten Lebenstag des von einem hochsinnigen Monarchen geschaffenen »Nationaltheaters nächst der Burg«. Zu kurz war ja der Übergang von dem zerrütteten Theater des Grasen Koháry zu dem Hof- und Nationaltheater des Kaisers, um neue Menschen und einen neuen Geist in das alte Haus zu verpslanzen. Ohne Pomp und Aussehen, mit dem dreiactigen Lustspiel »Die Schwiegermutter« und dem ost gesehenen Einacter »Die indianische Witwe« oder »Der Scheiterhausen«, eröffnete man am Ostermontag (8. April) 1776 die so heiss ersehnte neue Aera des Burgtheaters. Der Zettel zeigt uns die Besten jener Künstlergemeinde, welche von der endgiltig zusammengebrochenen Koháry'schen Unternehmung auf das

nunmehr kaiserliche Haus der Musen übergegangen war. Wollte man die neue Zeit nach der ersten That beurtheilen, welche diese Gemeinschaft zu vollbringen vermochte, wahrhaftig, dann mußte man mit schwachen Hoffnungen in die Zukunft des Burgtheaters blicken. Wie gährte es allenthalben in der Welt des Theaters und der Literatur, welch' mächtige Kräfte regten sich in deutschen Landen, um dem Drama und der Schauspielkunst neue Bahnen zu eröffnen! Blieb Wien und das Wiener Theater unberührt von diesem Sturmgebrause im deutschen Dichterwalde, von dem Feuerhauche der Kraft-Genies, welche sich gegen die starre Regel und den verderblichen Missbrauch im Staats- und Volksleben, gegen die erkältende Schablone in Literatur und Kunst aufbäumten? Wir haben das bescheidene Stürmen und Drängen im Wiener Literatenthum beobachtet. Das Erwachen des nationalen Bewufstfeins, der Drang nach Reinigung des Theaters von allem »Unrath« des Hanswurstthums, nach Erhebung des Schauspielerstandes aus den Tiesen seiner gesellschaftlichen Stellung bezeichnet die Richtung jener Resormbewegung, in deren Mittelpunkt man Sonnensels zu stellen gewohnt ist. Die Fackel, welche Lessing emporhebt, um als Dichter und Kritiker dem Drama der Deutschen neue, reine Wege zu weisen, leuchtet bis nach Wien; man macht fogar ernste Anstrengungen, den Bahnbrecher der neuen Zeit selbst zu gewinnen, in der Residenzstadt der römisch-deutschen Kaiser die Ideen zu verwirklichen, deren Durchsührung im deutschen Norden, in Hamburg, so schmählich gescheitert war.

Nun hat man das Nationaltheater ohne Leffing, ohne Sonnenfels, vielleicht fogar — wenn wir ein großes Wort Leffings anwenden wollen — ohne Nation. Sollten die Sätze, welche der

1

hamburgische Dramaturg in seinem Epilog des Nationaltheaters niedergeschrieben, auch für Wien zur traurigen Wahrheit werden? »Über den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind! Ich rede nicht von der politischen Versassung, sondern bloß von dem sittlichen Charakter; fast sollte man sagen, dieser sei: keinen eigenen zu haben. Wir sind noch immer die geschworenen Nachahmer alles Ausländischen, besonders noch immer die unterthänigen Bewunderer der nie genug bewunderten Franzosen. «

Die Organisation, in welcher das Wiener Nationaltheater nächst der k. k. Burg ins Leben trat, bot wahrhaftig keine Bürgschaft für die Ausrechterhaltung eines wirklichen künstlerischen und

literarischen Programms. Es war thatfächlich eine Republik mit dem Grofsherzog, hier dem Kaifer, an der Spitze. Wohl war das Institut ein »kaiserliches« geworden, die ökonomische Leitung und Verwaltung beforgte der Hof, aber die künstlerische Führung ruhte in der Truppe felbst. Das dem Monarchen unmittelbar untergebene Oberhaupt des Theaters wurde nachdem am 18. April 1876 erfolgten Tode des Obersthofmeisters Fürst Khevenhüller — der Oberstkämmerer Graf (nachmals Fürst) Franz von Orfini-Rofenberg, ein ausgesprochener Vertrauensmann des Kaifers. Näher als dieser höchste Theaterleiter stand der dem Obersthofmarschallamte angehörige Hofrath Freiherr von Kienmayer



Graf Franz von Orfini-Rosenberg.

der Truppe; er erhielt den Titel »Hoftheater-Vicedirector« und hatte zur Beforgung der Secretariats- und ökonomischen Geschäfte einen Unterbeamten, Herrn von Thorwart, zur Seite, der auch die finanzielle Gebarung controlirte. Cenfor blieb Regierungsrath von Hägelin.

Alle diese Persönlichkeiten aber blieben der künstlerischen und literarischen Führung ziemlich fern; darüber entschieden die Theatermitglieder felbst. An einem Tage jeder Woche vereinigten fich die älteren Glieder des Perfonals, Damen und Herren, zu der fogenannten »Verfammlung«, in welcher die Auswahl der Stücke, die Feststellung des Repertoires, Befetzung der Rollen u. f. w. durch Majorität beschlossen wurde. Das

ausführende Organ der Versammlung war der »Wöchner«, ein von den Mitgliedern erwählter Regisseur, der sein Scepter eine Woche schwang und dann einem Collegen übergab, bis ihn selbst wieder die Reihe zur Amtirung tras. Der Wöchner protokollirte die Versammlungsbeschlüsse und legte sie der Hosdirection zur Genehmigung vor; er war für Ordnung und Disciplin in der Gesellschaft verantwortlich und mit der Strasgewalt über das untergeordnete Personale ausgerüstet. Der Kaiser hatte, wie man sieht, keineswegs den Drang, das neue »kaiserliche« Haus unbedingt und unmittelbar unter die Autorität des Hoses zu beugen; im Gegentheile, er vertraute in bedenklich weitem Masse auf das Selbstbestimmungs-Vermögen, auf die Reise der Schauspieler für eine Selbstregierung, wie sie im staatlichen Leben und auf anderen Gebieten undenkbar war. Dabei gab er dieser republikanischen

Gesellschaft nur eine künstlerische Richtschnur auf den neuen Weg mit: er liefs ihr bei der Vorstellung vor dem ersten Obersthosmeister am 17. Februar 1776 erklären: »dass, nachdem Seine Majestät das Theater nächst der Burg zum Hof- und Nationaltheater zu erklären geruht haben, von nun an nichts als gute, regelmässige Originale und wohlgerathene Übersetzungen aus anderen Sprachen darin aufgeführt werden follen, und dass die Schauspieler bei der Wahl neuer Stücke nicht auf die Menge, sondern auf die Güte derselben Bedacht zu nehmen haben.« Diefer Fingerzeig war deutlich; er entsprach aber im Wesentlichen nur den Verordnungen, welche schon Kaiserin Maria Theresia zwei Jahrzehnte vorher für die Führung der deutschen Komödie in Wien erlaffen hatte. Bezeichnend ist es, dass das erste Actenstück, welches uns in den umfangreichen »Verfammlungs-Protokollen« auffällt, einen allerunterthänigsten Vortrag vom 12. April 1776 über den kaiferlichen Befehl betreffs Bezahlung der Autoren enthält. Der Kaifer hatte alfo frühzeitig darauf Bedacht genommen, seinem Hof- und Nationaltheater gute Dichter und gute Stücke zu sichern. Die Schauspieler-Versammlung schlug nun, da die Ham-



burger Direction für ein Originalstück 100 Reichsthaler geboten habe, für Wien ein Anbot von 200 fl., und zwar ein für allemal, vor. Diesen »hohen« Preis motivirte man damit, dass die Dichter bei ungünstigeren Bedingungen lieber für das Hamburger Theater arbeiten würden, wo sie keine einschränkende Censur zu fürchten hätten, auch seien bei der bisherigen schlechten Honorarzahlung viel zu wenig Stücke eingelaufen. Das Honorar für minderwerthige Stücke dürfe nicht unter die Hälfte des Honorars von 200 fl. herabgehen. Die Erörterung diefer Frage ist charakteristisch; sie deutet klar an, warum das Burgtheater — allen pathetischen Phrasen einiger begeisterter »Patrioten« zu Trotz — gerade in dieser bedeutsamen Periode seines Werdens so wenig in der deutschen Kunstwelt bedeutete, warum die neuen Offenbarungen in der Literatur fast spurlos an diesem natürlichen Centrum deutschen Kunstlebens vorübergegangen waren. Die einschränkende Censur und die geringen Opfer für die Original-Production, für die Leitung des deutschen Geisteslebens nach dem österreichischen Süden Deutschlands, waren die besten Erklärungsgründe für die literarische Inhaltlosigkeit des Wiener Spielplans. Die deutschen Dichter wollten nicht unbelohnt und schlecht bearbeitet, ja bis zur Unkenntlichkeit entstellt, in Wien aufgeführt werden. Welch trübe Erfahrungen hatte Leffing in der Kaiferstadt gemacht! Seine Schöpfungen waren unter der beengenden und entstellenden Macht der Wiener »Bearbeiter« zu Grunde gegangen; der Geist der Beschränkung, die rücksichtslose Willkür gegenüber dem geistigen Eigenthum des Dichters konnte unmöglich befruchtend auf die Schaffenskraft, belebend auf den Zudrang deutscher Dramatiker zu der ersten Schaubühne der Donaustadt wirken, wie hoffnungsvoll man auch in der Gelehrtenrepublik nach der neubegründeten Wiener kaiserlichen Theaterrepublik ausschaute.

Und eine Wandlung in diesen Verhältnissen konnte nicht so rasch und gründlich eintreten, als Optimisten vielleicht hofften. Dafür sorgte die mangelhaste Versassung des neuen Theaterstaats, dafür sorgten die schweren Jugend-Krankheiten, von denen er alsbald befallen wurde. Wir müssen diese merkwürdige innere Lage der Wiener Theaterrepublik betrachten, um die ersten eingreisenden Massregeln



des Kaifers zur gründlichen Sanirung des unhaltbaren Zustandes zu begreisen. Die »Versammlungen« der Schauspieler der »Burg« fanden zunächst unter Theilnahme fämmtlicher Mitglieder der weiblichen wie der männlichen statt. Die Präsenzliste der ersten denkwürdigen Theater-Parlamentssitzung zeigt die Namen der Damen Weidner, Maria Anna Jaquet, Stephanie, Teutscher und Brockmann, der Herren Heydrich, Stephanie, Jaquet, Müller, Gottlieb, Steigentesch, Lange, Weidmann, Bergopzoom.

In der zweiten Sitzung (19. April) fetzte man ein Repertoire für vierzehn Tage fest und bestimmte, dass zum Wochendienste Jeder verpflichtet sei. Bald

aber kam es zu bedenklichen Zwischenfällen und Conslicten, welche das neue republikanische Institut schon in der ersten Zeit seines Bestandes erschütterten. Zunächst fand man sich dringend veranlasst, dagegen einzuschreiten, dass interne Vorgänge aus der »Versammlung« in die Öffentlichkeit getragen würden. Thatsächlich war das Schauspieler-Parlament ein Herd des Klatsches geworden,

und aus der geschäftigen Weiterverbreitung der Urtheile und Ansicht einzelner Mitglieder entstanden schwere Feindschaften. War doch die Annahme oder Ablehnung jedes einzelnen Stückes von dem

Votum der Parlamentsmehrheit abhängig, gab es doch jeder Repertoire-Vermehrung wegen eine bewegte, redereiche Sitzung! Um diese verhängnissvolle Procedur zu vereinfachen, versiel man auf die wenig glückliche Idee, die Vota der Einzelnen absammeln zu lassen, nachdem jedem Mitgliede das Stück zur Prüfung übergeben worden war. Die Folge war eine grenzenlose Verzettelung jedes Urtheils; man mußte wochenlang warten, ehe die weißen und schwarzen Bohnen in die Urne sielen. Dringende Mahnungen zu erhöhtem Eiser folgten; zwei Mitglieder, Madame Desraine und Herr Preinfalk, mußten wegen besonderer »Saumseligkeit und Laulichkeit« im Dienste scharf vermahnt werden, ja aus Anlass einer besonderen Vorstellung (»Die Kriegsgefangenen«) wurde wegen des schlechten Memorirens der Rollen der ganzen Truppe ein Tadel des amtirenden »Wöchners« Müller zu Theil.

Solche Erscheinungen waren umso bedenklicher, als das zum Hof- und Nationaltheater proclamirte Burgtheater gerade in den ersten Monaten seines jungen Lebens mit schweren Concurrenz-Sorgen zu kämpsen hatte. Zuerst bezog Noverre mit seinem Musterballet, das man in der Burg schmerzlich entbehrte, das Kärntnerthortheater und gab dort zwei Monate lang, unter außerordentlichem Zulauf, Vorstellungen, wobei die Böhm'sche Gesellschaft aus Brünn »zum Vor- und Zwischenspiele« Operetten mit französischer Musik, nach französischem Text aufführte. Dann besetzte die Wäserische Gesellschaft, deren gewöhnliche Wohnsitze Magdeburg, Leipzig, Breslau u. s. w. waren, das Kärntnerthortheater und hatte Ansangs, Dank einigen ausgezeichneten Kräften, wie es die Damen Henisch und Wäser

¹ Samstag und Sonntag 20. April »Olivia « (neu), 22. »Thorheit und Betrügerei«, 23. »Der Neugierige«, 24. »Der allzugefällige Ehemann und der ungegründete Verdacht«, 25. »Romeo und Julie«, Samstag und Sonntag 27. 28. »Der Barbier von Sevilla« (neu), Montag 29. Die »Feuersbrunst«, 30. »Die Hausplage«, 1. Mai »Gräfin Freyenhof«, 2. »Die Werber«, 4. und 5. »Die Mediceer« (neu).



3.m Nationaltheater nachst der Burg

wird Montage den Sten April aufgeführt:

Bum Erstenmal

Ein neues Luftpiel in dren Aufzügen

Die Schwiegermuffer.

Personen:

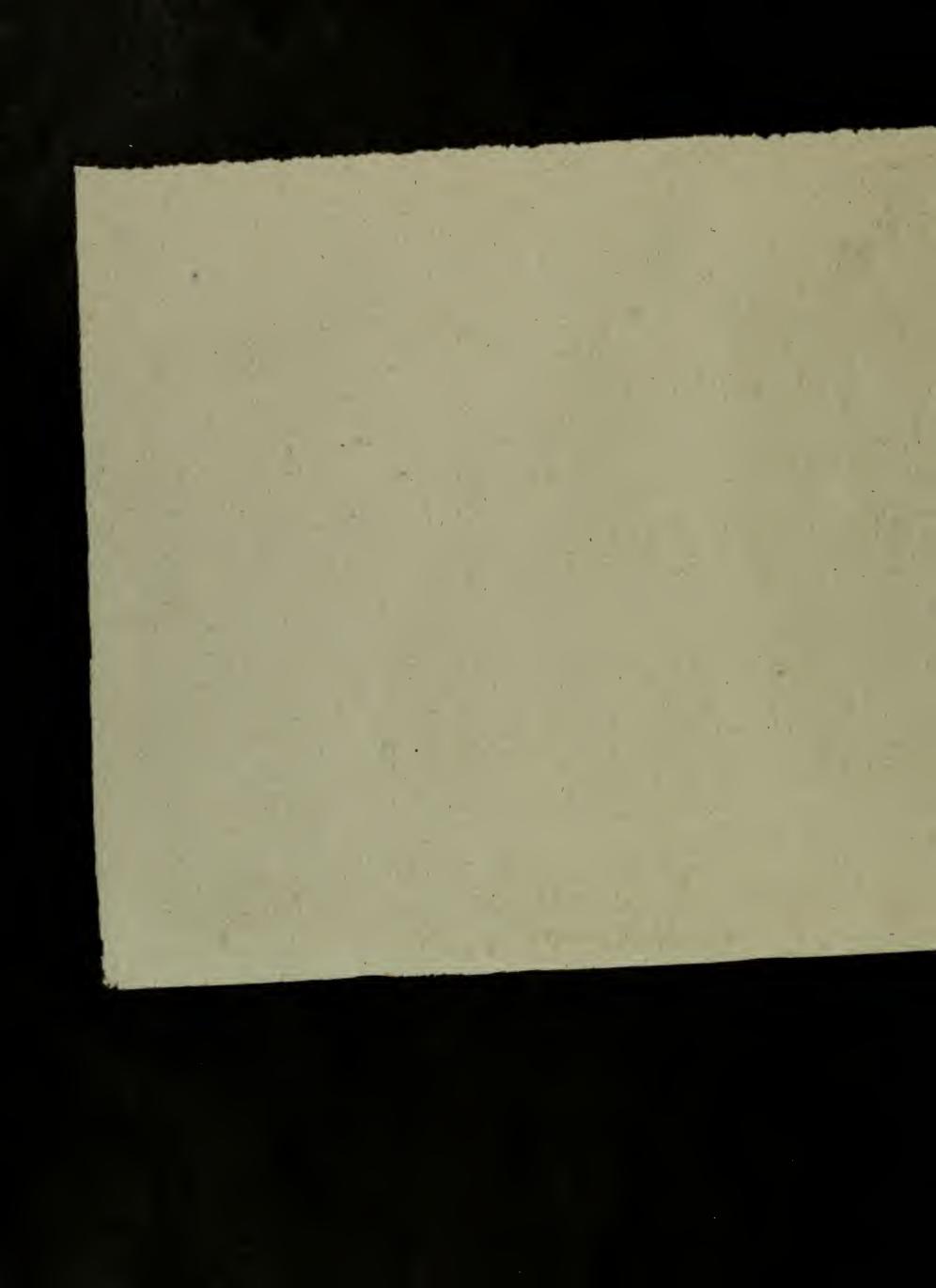
Baron.
Davonin.
Louise, ihre Tochter.
Louise, ihre Tochter.
Louise, ihre Tochter.
Lim Obrüter. Bruder der Baronin.
Laron Cindenreich, Bater.
Laron Lindenreich, Gehn, Louisens Brautigam.
Laronin von Lowenshal, eine junge Wittme, Lindenreichs Tochter.
Jerr von Airrersheim, ein Landedelmann aus der Nachdarschaft des Barons, Ein Advokat.
Juliden, ein Kammermadden.
Frige, ein Bedienter.

De. Jaquet.
Onad ABeidnerin geweffe Duberin.
Mile Jaquet die ditere.
On. Seinhaute der Jüngere.
On. Bergobyvon.
der Lange.
Wile. Jaquet die jüngere.
Of Mülle.
On Hendrich.
Mile Defeatie.
On. Weeddmann.

Nach diesem, das Luftspiel in einem Aufzuge, Die indianische Wittwe, oder der Scheiterhaufen.

Bende Stude find benm Logenmeifter gedruckt ju haben, jeden fur 17. Rreuter

Ocr Anfang ist um 7. Uhr.



waren, fo großen Zufpruch, daß das Burgtheater verödete; ja, es ereignete fich der ungeheuerliche Fall, daß die Burgfchaufpieler die Aufführung von »Romeo und Julie« verweigerten, weil fie es bei einem fo fchwachen Auditorium gar nicht der Mühe werth hielten, »ein fo fchweres Stück aufzuführen«. Stephanie jun. mußte den Collegen fehr energisch den Willen Seiner Majestät betonen, daß Alle ihre Schuldigkeit thun, ohne sich daran zu kehren, ob viel oder wenig Zuschauer im Hause seinen. Sollte die Gnade des Monarchen, auf welche doch die Meisten stolz seien, Anderen gleichgiltig sein, so werde der stärkere Theil nicht dem schwächeren weichen und diese unschätzbare Gnade verscherzen wollen. Und die Concurrenz wuchs. »Setzen Euer Hochedelgebohren«, schreibt Gebler an Nikolai, »diesen Theaterspectakeln noch zwey große Feuerwerke von Girandolini und eines gewissen Stuwers, dann das Hetzamphitheater und die beyden viele tausend und tausend Menschen sassensten öffentlichen Lustörter, den sogenannten Prater und den vortresslichen Augarten, hiezu, und müßen Sie nicht bekennen, daß uns unter so vielen Arten der Ergötzungen die Wahl wehethut?« Wäser hatte übrigens seine Rolle bald ausgespielt; er mußte froh sein, mit einem kaiserlichen Gnadengeschenk von 200 Ducaten von Wien fortzukommen, nachdem seine eigenen Einnahmen auf das Tiesste herabgesunken waren.¹

Dem Burgtheater war mittlerweile ein Caffamagnet von aufsergewöhnlicher Zugkraft gewonnen worden, eine Künstlerin, deren Aussehen erregendes Erscheinen geradezu eine Revolution in der Verfammlung der erbgesessenen Mitglieder hervorbrachte. Die mit eiserfüchtiger Spannung Erwartete war Madame Johanna Richard-Sacco, eine der ersten Schauspielerinnen ihrer Zeit und thatsächlich die größte Zierde, welche dem auf neue Grundlagen gestellten Burgtheater zu Theil werden konnte. In der »Verfammlung« gährte es. Die »Neue« war ohne ihr Zuthun vom Hofe unmittelbar berufen worden; nun aber wollte das Schauspieler-Parlament sein angebliches Recht sesststellen, sie zu einem Probespiel in den Collegenkreis vorzusordern und davon ihr Engagement abhängig zu machen. Damit nahm die Streitsache den Charakter einer Staatsaffaire an, und zum ersten Male gewahren wir das unmittelbare Eingreifen des Hofes in eine schauspielerische Personalangelegenheit. Mit allem Gewicht konnte der » Wöchner « Müller dem Theaterparlament erklären, dass das Debut der Madame Sacco » dem Willen des Hofes« entspreche. Gleichwohl sei ihm als zuverlässig gemeldet worden, »dass Seine Majestät der Kaiser selbst besohlen hätten, diese neue Actrice solle zuerst unter den Schauspielern eine Probe machen, ehe sie öffentlich aufträte«. Sein Vorschlag gehe dahin, Seine Excellenz den Grasen Rosenberg darum zu befragen und »demselben gehorsamst vorzustellen, dass diese Probe an einem Abende, wo man nicht spiele, in den gewöhnlichen Schauspielstunden, bei hinlänglicher Beleuchtung, in Gegenwart Seiner Excellenz und einiger Cavaliere, welche derselbe dazu einladen wollte, des Herrn Hofrath von Kühn-Meyers (Kienmayer) und endlich unserer ganzen Gesellschaft gemacht würde«.....

»Da dieses der erste Fall unter der kaiserlichen Direction ist, da es Ihre Majestätselbst beschlen haben«, suhr Müller sort, »so können wir umso eher aus eine so seierliche Probe dringen. Wir weichen dadurch verschiedenen Vorwürsen aus, wenn unsere Vorgesetzten zugegen sind. Wir erleichtern es dem Neuaustretenden, wir lausen nicht Gesahr, vom Publico zu hören: warum habt ihr diesen und jenen, ohne seine Talente zu wissen, austreten lassen? Wir können dem, dessen übriges gutes Spiel durch einige Provincial-Gewohnheiten verunstaltet würde, mit guten Erinnerungen zur öffentlichen Vorstellung an die Hand gehen. Wir setzen uns endlich dadurch in Ansehen, und Niemand, der dieser gegenwärtigen neuen Actrice solgt, die Verdienste haben soll, darf sich dem Gebrauche, erst unter uns zu spielen, in der Folge entgegensetzen. Nicht ich allein, sondern ein großer Theil der Mitglieder ist dieser Meinung. «

Wie lebhaft die Discuffion diefer in die »geheiligten Rechte« der Schaufpieler-Republik eingreifenden Angelegenheit war, geht aus der pikanten Mahnung Müllers hervor, »daß künftig in den Verfammlungen

¹ Gebler zu Nikolai: Der arme Wäfer mag wohl hinausgeschrieben haben, nach Wien beruffen worden zu sein: es ist aber grundsalsch, sondern er hat, auf mehrmaliges Bitten und nicht ohne große Schwierigkeit die Erlaubniß, bis Ende September auf dem Theater beim Kärntner-Thor viermal in der Woche spielen zu dürsen, endlich zu seinem Unglück erlanget. Ich sage zu seinem Unglück, denn er nimmt gar ost nur 30 oder 40 st. ein. Madame Henisch und einen gewissen Spengler bloß wegen ihrer Stimmen ausgenommen, ist es eine der elendesten Truppen, die man sich vorstellen kann. Im Clavigo wurde vom Ansang bis zu Ende laut gelacht und gezischt. Wäre das Pseissen und Pochen nicht scharf verboten, so hätte das Spectakel schon im 3. Act ein jämmerliches Ende genommen. « (24. Juli 1776.)

jeder seine Meinung ohne Geschrei vortrage, auf seinem Platze sitzen bleibe und sich des Zusammenredens enthalte. « Bald aber verstummten die Aufgeregten gänzlich; denn wie ein eiskalter Wafferstrahl traf die nächste »Verfammlung« die officielle Mittheilung, dass man sich in unhaltbare Rechte hineinphantafirt habe, dass der Kaifer gar nicht daran denke, die neue Diva dem Urtheile der mit allen Waffen der Eiferfucht gerüfteten Colleginnen und Collegen zu unterordnen, fondern mittelst allerhöchster Resolution »solche, weil sie ihm als eine schon berühmte Actrice auswärts bekannt sei, von der Probe vor der Gesellschaft dispensire«. Das war ein Schlag für die Autorität der »Verfammlung«, von welchem sie sich umso weniger erholte, als Madame Sacco sichtbar unter mächtigem Schutze stand und sich fozusagen Alles erlauben durste. Anfangs Juni forderte Hofrath von Kienmayer mittelst Handbillets, dass man der Madame Sacco, da noch keine neuen Stücke da feien, die Minna von Barnhelm, die Julie im »Weltweifen« und die Hauptrolle in dem neuen Goethe'schen Stücke »Erwin und Elmire« zutheile, damit sie gleich Anfangs das hießige Theater kennen lerne. Tröftend wurde hinzugefügt, die bisherigen Inhaberinnen der Rollen müßten diese keineswegs als »abgegeben« betrachten; trotzdem empfanden die Betroffenen diesen Befehl als tödtlichen Schlag; Mdlle. Jaquet d. Ä. trat die Elmire fofort für immer dem Neuankömmling ab, ebenfo handelten die Anderen.

Am 10. Juni betrat die fensationelle Diva zum erstenmale die Bühne des Burgtheaters,¹ und ihr Erfolg bewies, dass es keineswegs »viel Lärm um nichts« gewesen war, der ihr Erscheinen angekündigt hatte. Sie spielte die Titelrolle in der aus dem Französischen des Beaumarchais übersetzten »Eugenie«. Kein Platz im Hause war unbesetzt.

»Mad. Sacco spielte vortrefslich« schreibt (allerdings einige Jahre später) ihr gewiss unparteiischer College Müller. »Ihr schmelzender leidender Ton, ihr Geberdenspiel bei Clarendons Vergebung rührte ties die Herzen aller Zuschauer. Nie gab die hohe Noblesse und das Publicum einer deutschen Künstlerin einen so allgemeinen, lauten, ausgezeichneten Beyfall. Sie wurde nach Endigung des Stückes herausgerusen. Sie weinte über diesen Beyfall, und nur auf das Zureden der Mad. Weidner entschloss sie sich hervorzutreten. Diese brave Veterane sührte sie mit innigster Theilnahme heraus, und da die Sacco sich nur verbeugte, nahm sie das Wort und sagte: »Der gütige Beyfall hat ihr Herz zu sehr gerührt. Ihr Dank ist stumm; sie wird Alles anwenden, Ihre Güte serner zu verdienen.« »Bravo Weidner, Bravissimo Sacco!« wurde gerusen. «

Das Glück der neuen Actrice war gemacht. Ihre zweite Rolle war die Roxelane in Favart's »Drei Sultaninen«. Sie hatte einen vollen Sieg gewonnen. Gebler, der gar kein Sacco-Enthusiast war, nannte in feinen Briefen an Nicolai ihr Spiel ungemein richtig und natürlich, vornehmlich aber die Aussprache fanst und doch verständlich. Die »Galerie von teutschen Schauspielern« rühmt ebenfalls ihren »fansten Ton«, hält sie aber am geeignetsten für jene tragischen Rollen, »wo Liebe und Hass mit einander abwechseln. Von der Natur« — heist es weiter — »hat sie eine schöne, beinahe zu große Figur, ein einnehmendes Gesicht und eine nicht starke, aber höchst interessante Stimme, mit der sie ansangen kann, was sie will. Ihre Action ist durchaus Ideal einer edlen Wahrheit«. Lange erkennt in ihr die beste Vertreterin des tragischen Faches, der edlen Einfachheit, des ungekünstelten, höchsten Gefühls. »Ihr düsteres, schwärmerisches Auge, der schmelzende Flötenklang ihrer Stimme, der auch in der seinsten Nuance gelispelter Klage noch vernehmlich blieb, selbst ihr unsicherer, schwankender Schritt gaben ihrer Olivie, Elsriede, Medea, Maria Stuart, kurz allen ihren Darstellungen gedrückter, leidender Unschuld einen Ausdruck von Wahrheit und eine so hinreissende Rührung, das ihr Niemand zu widerstehen vermochte. «

In dieser wiederholt betonten »Wahrheit« eben lag das Geheimnis ihrer zauberhaften Wirkung auf das durch das gezierte Franzosenthum oder die hypersentimentale, weinerliche Spielart der Teutscherin gar nicht verwöhnte Wiener Publicum. Hier fühlte man echte tragische Größe, die man noch nicht gekannt hatte. Wir gehen wohl auch nicht fehl, wenn wir von dem Sacco-Debut den denkwürdigen

¹ Der Zettel enthält an diesem Tage solgende Note: »Mad. Sacco, welche schon unter dem Namen »Mdlle. Richard« bei verschiedenen großen Theatern rühmlichst bekannt war, wünscht in ihrer Versuchsrolle, der Eugenie, den Beysall des Publicums sich auch erwerben zu können. Hr. Lange wird heute zum 1. Male die Rolle des Clarendon spielen«.

Beginn des Perfonen-Cultus im Burgtheater ableiten. Niemals zuvor ist eine deutsche Schauspielerin derart im Vordergrunde des Wiener Theaterinteresses gestanden, als in den ersten Jahren des Sacco-Enthusiasmus. Es schien beinahe, als sollte die ganze Wiener Theater-Verfassung nach dieser Frau geregelt oder ihr zuliebe umgestossen werden. Man sah sie als Minna von Barnhelm, Julie in »Der Weife in der That«, Philaïda in »Codrus«, Elmire, Sophie im »Hausvater«. Der ganze Spielplan war auf ihre Glanzrollen basirt, und mit dem Beifalle des Publicums harmonirten die directen kaiserlichen Befehle, welche diese Besetzung anordneten. Die andauernde Bevorzugung der Diva aber, ihre unerhörte Ausnahmsstellung trug bald einen revolutionären Geist in die Gesammt-Republik. Die »Versammlung« fuchte ihr mit List und Gewalt beizukommen. Eines Tages stellte das Theater-Parlament den interessanten Lehrfatz auf, für die Caffa wäre es das Befte, diefem Magneten nur alte, abgespielte Rollen zuzutheilen; in neuen Stücken bedürfe man eines Magneten nicht. Die Vice-Direction theilte diefe kühne Ansicht nicht; Madame Sacco behielt ihr Rollenmonopol. Am 11. Juli 1776 erfchien sie in eigener Person im Schauspieler-Parlamente; die Opposition verstummte, sowie sich die Göttliche zeigte. Die Gesellschaft behagte ihr übrigens nicht; unter dem Vorwande dringender häuslicher Geschäfte verschwand sie und wurde nicht wieder im Parlament gesehen; wohl aber trat — vielleicht auf ihr Betreiben — am 30. August Stephanie fenior mit dem intereffanten, von dem Grafen Rofenberg dictirten Antrage vor die Verfammlung, »dass künftig Frauenzimmer, da es ihnen ohnehin beschwerlich sallen werde, doch ohne ihren Nachtheil, die Verfammlung nicht mehr befuchen könnten«. Und der Antrag wurde Befehl; von nun an galt für die Verfammlung des Nationaltheaters das ungalante »mulier taceat in ecclefia«. Nur die greife Weidnerin fertigte noch immer die Sitzungsprotokolle.

Um fo mächtiger wurde das weibliche Element außerhalb des Sitzungsfaales. Madame Sacco geberdete fich als echte Theater-Sultanin. Getragen von der Gunst des Publicums und ausgezeichnet durch werthvolle Zeichen kaiserlicher Gnade,¹ spielte sie, wann sie wollte, sagte nach Willkür ab und trieb selbst den vorsichtigen Hofrath-Vicedirestor so weit, dass er sich zu dem Beschl aufrasste, der widerspenstigen Primadonna die Rollen von nun an zuzutheilen, nicht aber ihr freie Wahl zu lassen. Die junge Theater-Republik im Hause des Kaisers war erschüttert, seit diese allmächtige Diva in das Haus eingezogen war und alle Welt bezaubert und verzaubert hatte. Die Disciplinlosigkeit nahm in allen Regionen überhand. Auf die Zustände, welche in jenem republikanischen Zeitalter des Burgtheaters herrschten, wirst ein grelles Licht der Vortrag, welchen Bergopzoom in der Versammlung vom 6. December (der 34. dieses Regimes) als Wochner an seine Collegen hielt:

*Bei der großen Verwirrung« — wehklagt er — *die auf unferer Bühne unter denen Theaterleuten herrschet, wo Fehler auf Fehler vorkommen und durch den Trunk, den Feind der gefunden Vernunst und der Ordnung, Alles träg und unthätig werde, sehe ich mich gezwungen, der Versammlung einen unmaßgeblichen Vorschlag zu machen: da die Leute trotz aller Güte nicht zur Ordnung und Fleiß zu bringen sind, so soll Herr Stephanie d. ä. als Directeur von Herrn Hosrath v. Kienmayer die Vollmacht erwirken, daß er oder der Wochner, im Fall ein Fehler während dem Schauspiel oder der Probe vorgehet oder, wie es gewöhnlich ist, einer betrunken auf das Theater kömmt, den Straßbaren auß 24 Stunden oder auch länger, nachdem es der Fehler ersordert, in Arrest, ohne weiters sich anzusragen, schicken könne «

Zeitungen und Theater-Publicationen beschäftigten sich mit diesen scandalösen Zuständen; die Antwort war der Beschluss des Parlaments vom 31. October 1776, das »Taschenbuch des Wiener Theaters pro 1776«, das im Lecturecabinet angekündet war, einsach zu verbieten, »gegen die gistigen Angriffe der Realzeitung eine Vorstellung nach Hose zu machen« und geradewegs zu bitten, »dass der vor einigen Jahren bereits ergangene Besehl, nichts über das Theater zu schreiben, erneuert werde.« Lange übergab der Versammlung eine ihm eingesandte Schmähschrift gegen das Theater,

¹ Schon im Jahre 1776 notirt man in den Theaterrechnungen für Madame Sacco als Zuwendungen des Kaisers: einmal 30 Kremnitzer Ducaten, dann 200 fl. zur Hauseinrichtung, die ganze Einnahme des Schauspiels »Olivie«, als »Merkmal kaiserlicher Zusriedenheit« 500 fl. Als ihr Mann, der als Garderobe- und Decorationsinspector engagirte Herr Sacco, entlassen wurde, bewilligte man ihr »für dessen Unterhalt 1 fl. täglich«, was ihr mit dem Monatsgehalt ausgezahlt wurde. Der Kaiser erkannte eben die außerordentliche Beliebtheit und den künstlerischen Werth dieser Frau. »La comédie allemande avec Mad. Sacco«, schreibt er am 5. December 1776 an seinen Bruder Erzherzog (nachmals Kaiser) Leopold, »continue à saire sanatisme dans Vienne, et j'en participe les sruits; car cette caisse, qu'on croyait, qu'elle sera banqueroute, commence à gagner...« (Arneth, Corr. Maria Theresias).

welche über Beschluss der Versammlung seierlich verbrannt wurde. Mit solchen Beschlüssen änderte man nichts an dem jammervollen Zustande des Hostheaters. Dabei ereigneten sich Dinge, welche die schwerste Gefährdung der Standesehre drohten. Der Schauspieler Weiner, von welchem die Versammlungsprotokolle schon vorher die unangenehmsten Dinge, eigenmächtige Rollenaneignungen, unanständiges Benehmen gegen den Wöchner u. dgl., zu melden wussten, wurde wegen Betrugs mit Theatergeldern und Tragens von Theaterkleidern angezeigt. Man fürchtete, dass die »Theatercameralisten« daraus Capital gegen die ganze Gesellschaft schlagen könnten. Deshalb baten auch fämmtliche Mitglieder, »weil mehr dergleichen Handlungen in Zukunst der sämmtlichen Gesellschaft Schaden bringen könnten, die meisten Mitglieder aber von der Allerhöchsten Gnade zu sehr durchdrungen seien, als dass sie selbe durch die niedrigen Handlungen Einiger verscherzen wollten«, um die schärsste Untersuchung. Indes scheint nur ein bösartiger Kaffeehaus-Tratsch zu jener Wiener Localassaire ausgebauscht worden zu sein.

Zu allem Unglück bedrohte gerade damals eine neue Sacco-Affaire die ganze Republik in

ihrem Bestande. Der Kaiser hatte ausdrücklich befohlen, die Diva müsse wöchentlich mindestens einmal fpielen; im April 1777 aber fagte fie kurzweg, ohne schriftliche Motivirung, zwei Vorstellungen ab, und kein Mittel war stark genug, ihr auch nur ein geschriebenes Wort zur Rechtfertigung der »Verfammlung« nach oben abzuringen. Müller blieb mit seinem Antrage auf energische Verwahrung gegen diese Launen der Diva, »der man doch nicht mehr als einem ganzen gremio glauben werde«, in



Herr und Frau Lange.

der Minorität; man widmete ihr in jedem Repertoire einen Tag für ein von ihr felbst zu wählendes Stück, und erst nachdem das ganze Personal zweimal zur Vernehmung ihrer Willensmeinung einberufen worden war, ließ sich Johanna Sacco zu einem würdevollen Nachgeben herbei.

Der Friede war kurz. Im Herbst kam es zu einem schweren Sacco-Teutscheren. Streite am Burgtheater. Mdlle. Teutscherin, welche seit der Ankunst der Sacco ohnehin, zum Schmerze ihres hohen

Protectors Gebler, in Thränen zerfloffen war, fandte am 10. September ein malitiöfes Billet an das Schaufpieler-Parlament, in welchem fie ihre Klagen aus Anlafs eines bestimmten Falles in bittere Worte zusammenfafste:

Hier schicke ich die Feldmühle zurück; denn die Rolle ist gar zu schlecht. Das ist nun das zweite Jahr, dass wir die Gnade haben, unter dem Hof zu stehen, und in der ganzen Zeit habe ich nicht eine gute neue Rolle bekommen. Das wird eine löbliche Versammlung selbst wissen. In der ganzen Zeit wird doch eine gute Rolle gewesen sein, die von meinem Fach ist, oder ich habe in den Augen der Versammlung gar keines, dann bin ich unnütz, melden Sie es Ihro Majestät dem Kaiser, mir ist es recht, denn seithero habe ich nur die Rollen bekommen, die man anderen angetragen, und war sie denen zu schlecht, zu traurig oder lustig, so war sie vor mich. Ich verbleibe mit der größten Hochachtung M. A. Teutscherin.

Mdlle. Jaquet jun. nahm sich zunächst der verwaisten Rolle an, »um das Stück nicht aufzuhalten.« Dann richtete die gesammte republikanische Schauspielergesellschaft eine Collectiveingabe an die »oberste Theaterhosdirection«, welche einen scharfen Ton gegen die gekränkte Rivalin anschlägt. Die Eingabe betont, dass dieses Retourniren von alten und neuen Rollen »Zerrüttung, Uneinigkeit und Unordnungen erzeugen müsse und keinem Mitgliede gestattet werden dürse, weshalb man Seine Excellenz in ehrerbietigster Unterthänigkeit anslehe, besagte Teutscherin zur Verantwortung zu ziehen« und sie zur Annahme der Rollen amtlich zu zwingen. Aus den zahlreichen und umsangreichen Beilagen jener Gesammteingabe ging hervor, dass die Zutheilung einer Reihe von Glanzrollen an Mad. Sacco den Grimm

der »Teutscherin« erregt hatte, dass gerade diese Besetzungen aber im Sinne höherer Weisungen erfolgt seien. So fand sich ausdrücklich bei Goethes »Erwin und Elmire« der Vermerk: »Kam der Versammlung ein Besehl zu, Mad. Sacco in neuen Stücken spielen zu machen«; bei »Graf Waltron« bestand Bergopzoom darauf, als Hergeber (Autor) des Stückes die der Teutscherin mit Stimmenmehrheit zugetheilte Partie derselben Sacco zu belassen; in »Die Schule der Liebhaber« hatte zusolge höheren Besehls die Rolle, die ihr gehört, Mad. Sacco gespielt. Überhaupt beruft sich die Versammlung auf den bestimmten höheren schriftlichen Besehl, »darauf Bedacht zu nehmen, Mad. Sacco in neuen Stücken auf die Bühne zu bringen«. Die Erledigung dieser Eingabe ist interessant; sie zeugt von dem auch in diesen Fällen ungetrübten Gerechtigkeitssinne des Kaisers. In der Versammlung vom 10. November 1777 theilte der Regisseur folgenden Besehl der k. k. Hosdirection, betressend die Damen Sacco und Teutscher, mit:

»Se. Maj unfer allergnädigster Kaiser u. Herr haben anzubesehlen geruhet, das die Mdlle. Teutscher mit Mad. Sacco die ersten Rollen, von dem ihnen angemessenen Fach wechselweise spielen sollen, ausser jenen Stücken, so eine der anderen gänzlich abtritt. Bei neuen Stücken, welche die Versammlung annimmt und in welchen sür das Fach dieser beiden Astricen Rollen vorkommen, ist das Stück Beiden zum Lesen zu übergeben, wo sie sich mit einander einzuverstehen haben werden.«

Wien, den 13. November 1777.

Freiherr v. Kienmaver.

Sofort fandte die Teutscherin eine Liste der mit Collegin Sacco gemeinsamen Rollen ein, verzichtete auf mehrere derselben, unter anderen auf Miss Sarah Sampson. Dagegen blieben Minna von Barnhelm und Emilia Galotti Alternirungsrollen. Schließlich bemerkte Mlle. Teutscher: »Da auch Seine Majestät die Allerhöchste Gnade gehabt haben, zu besehlen, dass Mad. Sacco und ich die ersten Rollen spielen sollen, so wäre gut, wenn alle jene Stücke, worinnen die Hauptrollen sich für uns schicken, uns Beiden, ehe sie noch angenommen und ausgetheilet werden, zum Lesen mitgetheilt würden, wo sodann Mad. Sacco und ich uns mit einander einverstehen werden.« So sehen wir bereits das Repertoire für die erste Decemberwoche nach der neuen Ordnung der Dinge arrangirt:

Dienstag, 2. December: Fayel — Mad. Sacco. — Donnerstag, 4. December: Minna von Barnhelm — Mlle. Teutscher. — Samstag 6. December: Jeannette (neu) und die Ungetreuen — Mad. Sacco. — Sonntag, 7. December: Vacat. — Dienstag, 9. December: Jeannette und die Feldmühle — Mad. Sacco. — Donnerstag, 11. December: Die Gunst der Fürsten — Mlle. Teutscher. — Samstag, 13. December: Die Wildschützen (neu). — Sonntag, 14. December: Die Wildschützen (wiederholt).

Als nun Mad. Sacco abermals durch die von ihr einfeitig eingefendeten Stücke die Repertoire-Entwürfe über den Haufen warf, erflofs folgender, nach der früheren Sacco-Schwärmerei einigermaßen überraschender Befehl der Oberften General-Hof-Direction:

»Zur Aufhebung künftiger anstösigkeit und widerstandes wird Mad. Sacco in Hinkunst die Stücke, in denen sie spielt, nicht mehr vorschlagen, sondern die Versammlung wird ihr von jenen Stücken, in welchen sie bereits gespielet hat, wöchentlich zweye auszeichnen, bey neuen Stücken aber synd ihr die Piecen, wo eine ihrem Fache angemessene Rolle vorkommt, zu schicken, und wenn sie die Rolle übernihmt, so ist das Stück auf ihre Liste zu schreiben; sollten sich umbstände ereignen, dass Mad. Sacco östers oder weniger als zweymal in einer Woche zu spielen hätte, so wird die Ursach davon der obristen Hos-Direction anzuzeigen seyn.«

Diefe, an und für fich kleinlichen und fozufagen internen Vorgänge am jungen kaiferlichen Burgtheater erhalten ihre Bedeutung, nicht nur deshalb, weil fie fozufagen vorbildlich für eine fehr ferne Zukunft wurden, fondern auch als eine lebendige Sammlung von Beweifen für die Unfähigkeit der von Kaifer Jofeph II. errichteten Schauspielerrepublik zu der ihr zugemutheten Selbstregierung. Diese Bedeutung wurde den Künstlern allmählich selbst klar, ging doch die Unbotmäßigkeit, der Geist der Widersetzlichkeit von den capriciösen Primadonnen auf ganz ernste Männer der Burgtheater-Gesellschaft über! Lange, eine Zierde der Truppe, wurde — so erzählen uns die Verfammlungsprotokolle — gerügt, »weil er am Sonntag erst eine Viertelstunde nach Beginn der Vorstellung vom Ankleidezimmer herabgerusen werden musste, nachdem Ihre kaiserliche Hoheit Erzherzogin Maria Christina zweimal, warum nicht angesangen würde, ansragen ließ.« Am 30. Juli 1777 lies ein kategorisches Absageschreiben des Schauspielers Bergopzoom, der als Dichter einen wesentlichen Einfluss auf das Repertoire nahm und deshalb nicht übersehen werden konnte, in der »Versammlung« ein. Er sandte den Schlüssel zum Amtscabinet des Wöchners mit dem Bedeuten zurück, dass er wegen Ungerechtigkeit und Parteilichkeit

aus einer Versammlung austrete, in welcher stets den folgenden Tag verworsen werde, was vorher beschlossen worden sei. Er wolle sich nicht lächerlich machen und kein unthätiges Werkzeug, noch einen stummen vorstellen; deshalb werde er nie mehr in der Versammlung erscheinen, keinen Wochendienst mehr verrichten und nur Hosrath Kienmayers Besehle entgegennehmen. Die »Versammlung« schwieg und sandte Bergopzoom eine neue Rolle. Der grimme Bergopzoom wurde, nicht ohne directes Eingreisen des Kaisers, gezähmt; im Protokoll über die Versammlung vom 29. October sinden sich am Schlusse der Präsenzliste folgende lakonische Worte: »Dem Besehl Sr. Majestät nachzuleben, bin ich heute wieder nach dem Allerhöchsten Willen der Versammlung beigetreten. Bergopzoomer.«

Das war ein rein perfönlicher Friede; die Ordnung der Dinge war noch lange nicht hergestellt, und immer deutlicher rang sich aus dem Schosse des Schauspieler-Parlaments die Sehnsucht los, lieber die, in letzter Linie ohnehin gehemmte Freiheit der Selbstbestimmung¹ preiszugeben, als durch die zunehmende Verwirrung und Vergistung der Verhältnisse das ganze Institut zu gefährden. Als neue Klagen über Pflichtverfäumnisse Langes laut wurden, war die »Versammlung« darüber einig, »die bessere Ordnung einzusühren, den bei der obersten Hosdirection vorhandenen Plan, wonach Se. Majestät der Kaiser allergnädigst besohlen, uns zu dirigiren, künstig sest vorzunehmen und die darüber vorgesehene Strase neuerdings sestzusetzen und einzusühren.« Erneute Sacco-Affairen trugen eine tiese Erbitterung in das Personal, und der Wunsch der Gesammtheit nach einer Versassung erwuchs aus der Gesammtheit der Übel, speciell aber aus der an und für sich so kleinlichen Sacco-Frage.

Sämmtliche Mitglieder«, fagt das Versammlungsprotokoll, »fahen die Erschwernis ihrer Arbeit und die Kränkung ein, welche durch ein dergleichen ferneres Versahren von Seite der Madame Sacco ihnen zuwachsen würden. Sie erkannten, dass auf diese Art wenige neue Stücke herausgebracht werden könnten. Die Repetitionen jener Stücke, weiche Madame Sacco nach ihrer Laune abrupte vorschlüge, worauf die übrigen Mitglieder nicht gesafst wären, verhindern ebenfalls das Einstudiren neuer Stücke. Man müsse daher in einem ewigen Cirkel von Stücken, sür die übrigen Tage, an welchen Madame Sacco nicht spiele, bleiben, um sich einigermaßen Soulagement zu verschaffen, und man besürchtete dadurch mit Grund einen anderen Vorwurf vom Publicum, dass man zu lau versahre und zu wenig auf Abwechslung bedacht sei. Stephanie jun. machte zur Abwendung des Übels den fansten Vermittlungsvorschlag, man solle Seiner Excellenz dem Herrn Grasen von Rosenberg eine Vorstellung richten und darin bitten, der Madame Sacco aufzutragen, bey Entwerfung einer Austheilung die von ihr gewählten Stücke Seiner Excellenz einzuschicken, der Versammlung hingegen zu erlauben, die Gründe etwaiger Abänderungen in dieser Sacco'schen Auswahl dem Grasen bekanntzugeben und sich dadurch zu rechtsertigen. Auch sollte die Künstlerin beaustragt werden, all ihre Vorschläge und Einwendungen dem Regisseur schristlich mitzutheilen, damit die Versammlung Vertheidigungsmittel in die Hand bekäme. Müller (der die reichste Theaterersahrung und wohl auch den meisten Corpsgeist besafs) fand dieses Auskunstsmittel gegenstandslos, weil der Gras gewiss keine Entscheidung tressen werde. Er war dasür, die jüngste Affaire wie alle nachkommenden einsach als Bruchstücke zu sammeln und bei der Rückkunst des Kaisers demselben eine bündige Vorstellung zu machen und um eine seite Versafsung zu bitten.«

In diefem letzteren Satze drückt fich der ungewöhnliche Einflufs aus, welchen die Sonderstellung der Madame Sacco auf die ganze Führung des Theaters ausübte. Sollte das Burgtheater-Ensemble nur die Folie für einen einzigen hellstrahlenden Stern sein, sollte die Theater-Republik unter die Botmässigkeit einer genialen, aber auch capriciösen Frau gerathen? Das konnte der Kaiser um so weniger wollen, als er gerade für die Vervollkommnung jenes Ensembles alle Opser zu bringen bereit war. Die Sacco-Frage war ja nur ein Theil der zu einer Lösung drängenden Angelegenheiten; auch gewisse Einwirkungen der höheren Instanzen scheinen sich nachtheilig sühlbar gemacht zu haben. Darauf deutet eine Mittheilung des mit der Oberregie betrauten jüngeren Stephanie an die Versammlung, worin er geheimnissvoll andeutet, es seien ihm mündliche und schriftliche Aufträge zugekommen, die er, um eine Mehrung der Uneinigkeit zu verhindern, ebenfalls bis zur Rückkunst des Kaisers in petto behalte. Er gab sein Ehrenwort, während dieser Zeit darüber zu schweigen, »um die Gemüther wenigstens in einer Palliativ-Eintracht zu erhalten und die Ordnung im Gange des Ganzen nicht noch mehr zu unterbrechen.«

So fand Kaifer Joseph II. bei der Heimkehr nach längerer Abwesenheit seine Lieblings-Schöpfung in einer bedenklichen Krife vor. Und der Monarch ersaste vollkommen die Nothwendigkeit, diese zu lösen, indem er

¹ Bezeichnend für den Werth, den die höheren Theaterinstanzen der Schauspieler-Versammlung beilegten, ist die einsache Thatsache, das jede Sitzung einsach abgesagt werden musste, wenn Graf Rosconberg das Versammlungs-Local für sich oder andere Zwecke zu benützen für gut fand.

die so übelbewährte republikanische Versassung seines Theaters in eine andere Form zu bringen beschloss. Im März 1778 erging an alle hervorragenden Mitglieder des Instituts die Aussorderung, ihre »schriftliche Erinnerung einzureichen, was bey der Gesellschaft in allen Theilen zum Besten des Gantzen geändert, verbessert oder gar neu eingeführt werden könnte.« Aus diesem kaiserl. Besehlerwuchs eine Schauspieler-Enquête über die zweckmässigste Theaterversassung, welche ein vielsaches Interesse und werthvolle Anhaltspunkte für die Beurtheilung der künstlerischen, schauspielerisch-socialen, aber auch literarischen Verhältnisse jener Tage bietet. Jeder sasste den kaiserl. Besehl aus, wie es seiner Individualität entsprach. Kleine Geister urtheilten von kleinlichen Gesichtspunkten und gewannen nur kleinliche Ausblicke in die Zukunst; der nüchterne Praktiker hatte nüchterne Winke zu geben, einige Urtheile aber erhoben sich zu frappirender Originalität und führten zu positiven Vorschlägen.

Sehr loyal und kurz äußerte sich Weidmann: er unterwirft sich vollständig der Einsicht der Hofdirection, von der er nur Huld und Gnade empfangen; sie werde gewifs Alles aus dem Wege räumen, was die Gefellschaft der allerhöchsten Gunst berauben und die Bühne wieder in ihre frühere unbedeutende Lage verfetzen könnte. — Mehr Farbe hat das ebenfalls kurze Votum der alten Weidnerin: es geiffelt vor allem die Unterwürfigkeit unter die Launen einer Sultanin. »UM die Eine zu befriedigen, müffen wir immer in einem Kreife von Stücken bleiben, welche fie spielt; neue Stücke, die ihr keine brillante Rolle bringen, nimmt sie nicht an. Auch gibt es«, seuszt die Veteranin 1778, »Acteure, die alle Rollen spielen wollen; was soll man aber machen, wenn diese krank werden?« Die Äußerungen Langes über die Repertoirebildung follen an anderer Stelle Erwähnung finden. Sehr arg findet er die Parteilichkeit bei der Rollenbesetzung: »Männer, die die komischen Alten vortrefslich fpielen, drängen sich zu den ernsthaften Rollen und erregen Lachen, wo es nicht hingehört. Wenn nicht ein einsichtsvoller, unparteiischer Mann mit Autorität, der nicht beim Theater ist, der Versammlung beiwohnt und nach Anhörung aller Stimmen seinen Machtspruch thut, so bleibt unsere Versammlung parteiisch; denn jetzt überschreit derjenige, der die stärkste Stimme hat oder der am hitzigsten ist, den Bescheidenen, macht sich wichtig, unterdrückt manche gute Meinung und dringt mit seinen Kabalen durch. Zu den Proben kommt jeder, wenn es ihm gefällig ist, oft gar nicht; hat einer eine seiner Meinung nach unbedeutende Rolle, fo verläfst er fich auf fein Gedächtnifs. . . . «

Sehr interessant klingt das vom 17. März datirte Gutachten des geistreichen und seingebildeten Steigentesch. Er wünschst ein vollkommen autorifirtes »Theatral-Gefetzbuch« und eine Versammlung oder ein Comité »derjenigen Mitglieder von Schauspielern, welche nebst einem unbeschränkten und wahren Eiser für die Ehre des Ganzen nicht nur eine einscitige Routine oder einen bloßen Mechanismus, sondern auch literarische Kenntniffe und eine gefunde, geprüfte Beurtheilungskraft besitzen sollen. Alle neuen Stücke wären durch den Regisseur diesem Comité vorzulegen, mit Ausnahme folcher, welche die oberste Hof-Direction ohne weitere Beurtheilung zur Aussührung besehle. Von den zu lesenden Stücken dürse weder der Regisseur noch die Versammlung irgend einem anderen Theatermitgliede etwas mittheilen, bei Strase einer vierteljährigen Suspension vom Stimmrecht bei der Versammlung. Binnen vier Wochen solle jedes Stück gelesen und beurtheilt sein, ehe es der Verlesung vor dem Plenum der Verfammlung werth fei. Ist das Stück gelesen, so werden von dem Regisseur und dem Wochner die Stimmen gesammelt, ob es angenommen oder verworsen sei. Einwendungen gegen Rollenzutheilungen sollen unter Anführung der Gründe vorgebracht werden; ist keine Einigung zu erzielen, fo kann an die oberste Hof-Direction appellirt werden. Speciell sei Folgendes sestzusetzen: 1. Dass den Mitgliedern von gleich guten Verdiensten kein Vorzugsrecht, nur fogenannte erste Rollen zu spielen, gestattet werde. Ein solches Rollen-Monopol schlüge den Muth und die Nacheiserung Anderer nieder und öffne dem Neide, der Missgunst und den Kabalen den Weg. In dieser Hinsicht könne es bei der bisherigen Praxis bleiben; denn ein Rollenmonopol hätten in den letzten zwei Jahren nur fehr wenige Mitglieder gefordert und ufurpirt. 2. Wenn ein Mitglied einige Rollen aus alten Stücken abgibt, foll der Regisseur gehalten sein, demjenigen, dem diese Rolle neu-zuerkannt würde, sosort das Buch zum Studium zu senden, damit kein Vorwand für saumseliges Studiren geboten werde. 3. Wünscht ein Mitglied die Rolle eines Anderen auch zu spielen, soll dies nur alternative geschehen. Bei Novitäten wäre mit Stimmenmehrheit Jener zu bezeichnen, welcher die Rolle die beiden erstenmale zu spielen habe. Wisse man von einem der Aspiranten, dass er dem Publicum nicht angenehm sein werde, so solle die Hos-Direction entscheiden. Die Sitzungen der Verfammlungen follen vollzählig und pünktlich befucht werden, bei Strase von Verweisen, zeitweiliger Suspendirung oder gänzlicher Ausschliefsung. Zuerst solle der Regisseur reden, damit der Verdacht vermieden werde, als wollte er zum Schlusse allein den Ausschlag geben. Jeder soll ungestört seine Meinung abgeben, strenge Strase aber solle den treffen, »der diese Ordnung durch ein tumultuarisches oder sonst unanständiges Benehmen unterbricht«. - Für jedes neue Stück verlangt Steigentesch drei oder vier Proben und strenge Ahndung zu spät Kommender; alte Stücke seien zu probiren, wenn sie sechs Wochen nicht ausgeführt waren. Darüber soll der »Wochner« wachen, ebenso über die Richtigkeit der Costüme, »damit man nicht z. B., wenn vom Sommer geredet wird, in Pelzen oder die Stuben- und Kammermädehens prächtiger als ihre Herrschast gekleidet seien«. Alle zwei Monate, meint schliefslich Steigentesch, sollte die Hos-Directon die Mitglieder der Versammlung befragen, ob und wie das Theatral-Gesetzbuch besolgt worden sei. Bei dieser Gelegenheit könnten auch Klagen und Einwendungen vorgebracht werden, bis dahin aber habe Niemand

das Recht, das Gesetz zu übertreten oder zu stören »Dieser unterthänigen Vorstellung« — so schlos bezeichnender Weise der Künstler — »füge ich noch den eifrigen Wunsch bey, 'dass zur Erhaltung der Gleichheit und Ruhe und zur Vermeidung eines widrigen Beispiels Madame Sacco und Mile. Teutscher von den allgemeinen Gesetzen so wenig ausgenommen wären als möglich«.

Von den beiden Stephanie legte der ältere auf die stärkste Betonung der Loyalität nach oben und die Subordination das größte Gewicht. »Für Schauspieler, die richtig denken«, schließt er sein Gutachten, »ist mit wenig Alles gesagt, und für Andere bleibt immer noch ein Schleichweg offen, wie weitläusig auch die Vorschriften sein mögen. Einen allerhöchsten Hof, einen erlauchtesten Adel, das gesammte Publicum nach Möglichkeit zu besriedigen, muß allezeit unser Ziel sein, und nimmermehr können wir dies erreichen, wenn nicht bei Beurtheilung der Schauspieler, bei Besetzung der Rollen, Einsicht und Unparteilichkeit unsere steten Führer sind . . .«. Eine ganze Staatsschrift dagegen, welche die Urgründe der Übel erforscht, den Entwicklungsgang des kais. Theaters beleuchtet und ein förmliches Theatergesetz vorschlug, ist das Gutachten des jüngeren Stephanie.

»Jedes Syftem«, fo beginnt er, »ist bey seiner Entstehung Ansällen ausgesetzt, bedarf Verbesserungen: Unordnungen können vorsallen, ohne dass das System daran Schuld ist. Die Ursachen davon können seyn: theils, dass man es nicht gehörig einsieht, oder nach dem richtigen Sinn versteht, theils dass man es durch Erschwerung über den Hausen zu wersen sucht. Ohne Scheu dars ich sagen, dass die beiden letzteren Fälle bissher obgewaltet haben. Alfs vor zwey Jahren der Bankerut der Kohary'schen Pachtung ausbrach und keiner muthmassen konnte, in was für Hände wir gerathen dürsten, unterschrieben 14 Mitglieder des Theaters den bey der kays. kgl. Hof-Direction noch befindlichen Entwurf und unterzogen sich dadurch allen darin enthaltenen Gesetzen. Se. Maj. der Kayfer waren aber so gnädig, uns in Allerhöchsten Schutz zu nehmen, ertheilten uns die gnädigste Freyheit einen Registeur wählen zu dürfen, und wann ich anders recht gehört habe, ließen uns durch den Herrn Baron v. Kienmayer bedeuten: außer der Oekonomie nach dem eingereichten Entwurf zu dirigiren. Es muß auch wohl an dem sein. Denn wozu wären wir sonst wohl wöchentlich mit Vorwissen der Obersten Hos-Direction zusammenkommen? Wie hätten wir über Annahme der Stücke urtheilen dürsen, wenn es nicht der a. h. Willensmeinung gemäß gewesen wärc? Dem ohngeachtet, wenn der Fall war, ein oder das andere Mitglied nach diesem oder jenen Paragraphen bemeldten Entwurfs zur Ordnung anzuhalten, hieß es: Der Entwurf ist nicht authorisirt. Man überlief die k. k. Oberste Hos-Direction mit geringsügigen, wohl gar falschen Klagen, machte Erschwerungen, unterzog sich keiner Ordnung und schrie doch im Publico über nichts so schr als über Unordnung. Was noch wunderbarer scheinen dürste: eben die se, die sich heute der im Entwurse enthaltenen Ordnung unter dem Vorwande, er sei nicht authorisirt, entzogen, beriefen sich ein andermal gantz dreist darauf, wenn irgend ein Paragraph Ihnen in irgend einem Falle savorisirt. Diese such ten gleich Ansangs das einigermassen democratische System über den Hausen zu stoßen, weil sie von vorigen Directionen gewisse Vorzüge gewohnt waren, die sie nun nicht mehr hoffen konnten. Sich die Rollen in den Stücken selbst wählen, die Tage bestimmen, an welchen sie spielen wollten, kurtz alle die Kleintrupp'schen Kniffe, wodurch man eine Zeit lang gläntzt, sanden nicht mehr statt. Eine Gleichheit, die zum Besten des Gantzen abzielte, konnten sie nicht ertragen. Vielleicht angeseuert von Leuten, die gerne unumschränkt dirigirt hätten, bestrebten sie sich aus Äußerste, Unordnungen zu erregen und solche der Versassung zuzuschreiben. Einige sahen ihre Absichten ein, wollten sie nicht beförderen helsen, darum schwiegen sie. Die Übrigen, da sie sahen, dass den Widerspenstigen Alles hinging, wurden ebensalls lau, besolgten wenig und das gleichsam aus Gefälligkeit. Und fo entstanden freilich Unordnungen, weil nichts befolgt wurde, was zur Ordnung vorgeschrieben war. An diesen Unordnungen aber war keineswegs die Verfassung schuld. Gesetze, von Solon geschrieben, aber nicht besolgt, die Übertreter nicht zur Verantwortung gezogen, werden nichts nutz feyn. Daher kann ich auch nichts weniger alß zur Umstofsung der bisherigen Verfassung rathen, wohl aber zur Besestigung Stephanie jun. sucht die Möglichkeit, die innere Direction einer Bühne durch eine Auswahl von Schauspielern zu besorgen, durch den Hinweis auf das Pariser Theater (Théâtre français) zu erhärten, das sich in seiner demokratischen Versassung schon über 100 Jahre erhalten habe. Eine vielköpfige Direction sei der einköpfigen schon deshalb vorzuziehen, weil sie gewissen Privat-Einslüssen und Begünstigungen weniger zugänglich sei. Nur müste die Directionsversammlung auch aus richtig-qualisieirten Leuten mit literarischen Kenntnissen und theatralischer Einsicht bestehen, nicht aus solchen, »welche kaum lesen, kaum schreiben können«. Die Beurtheilung der eingereichten Stücke müßte durch schriftliche, genau motivirte Urtheile geschehen, die dann in das Versammlungsprotokoll einzutragen und mit Jedes eigener Handschrist der Hosbehörde einzureichen wären. Nur Jene, welche solche schriftliche Relationen erstattet haben, dürsten bei der öffentlichen Vorlesung anwesend sein und votiren. Das brächte den Vortheil mit sich, dass man sogleich auch die Beurtheiler selbst beurtheilen könnte und das fich die Unfähigen selbst von einer so delicaten Sache ausschließen würden. Das erste Theater Deutschlands wäre dann gewiss nicht dem Vorwurse ausgesetzt, es führe Stücke aus, welche nach den ersten Vorstellungen wieder verschwinden müssten. Für die Beurtheilung der Stücke, das heißt über die maßgebenden dramaturgischen Principien, stellt Stephanie jun, besondere Normen aus, denen wir noch bei der Betrachtung des Repertoires begegnen werden. -

Bezüglich der Rollenbesetzung eisert Sephanie jun. gegen die stricte Facheintheilung, welcher schon die deutsche und englische Literatur widerspreche, da sie keine so klare Beschränkung der Charaktere kenne, wie die französische. Am besten wäre es, meint Stephanie, die Stücke gleich bei der Annahme durch das Comité besetzen zu lassen, die Besetzung dann der Hof-Direction vorzulegen und von dieser approbiren zu lassen. Gelten müsse der Grundsatz kein Acteur und keine Actrice müsse bloss für große oder bloss für kleine Rollen bestimmt sein, denn nur ausschließender Vorzug oder Zurücksetzung errege Klage und Kränkungen. Sehr streng wünscht Stephanie das neue Comité organisirt zu sehen, damit nicht wieder die alte Misswirthschaft um sich greise. Seine Mitglieder,



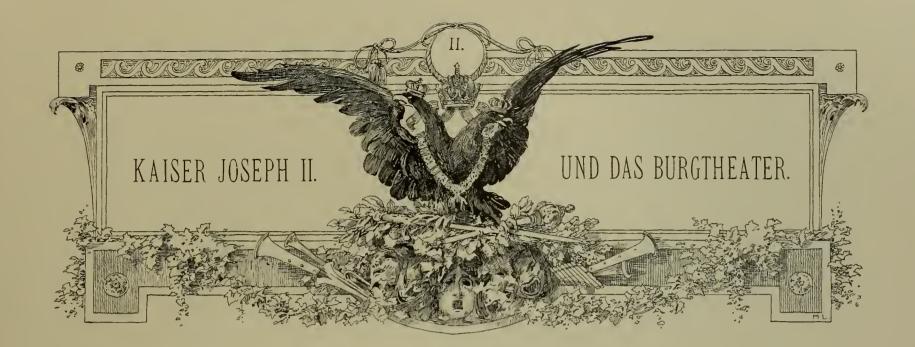
fagt er, müßten in ihren Zusammenkünften pünktlich sein, sich darin als Männer betragen und Ernst in ihren Geschäften zeigen. Die Meinungen der Übrigen den Autoren verrathen und in der Stadt ausbreiten oder wohl gar Fremde für sich arbeiten lassen, das seien Dinge, welche nicht geduldet werden können, weil sie die Sache lächerlich machen. Zerrüttungen erregen und dem Ganzen schaden. Dagegen müßten strenge Strasen bis zur Suspension auf 6 Monate verhängt, wiederholt Suspendirte sogar ausgeschlossen werden. Stephanie will Verspätungen der Acteurs selbst mit »Abdankung« geahndet, das Abholen der Actricen mit Wagen neu geregelt, alle Mittheilungen an Künstler protokollirt, die Protokolle der Sitzungen unter strenger Sperre gehalten wissen; neueintretende Mitglieder, sagt er, welche bisher oft »zu den größten Unordnungen Anlass gaben und Alles nach sich gerichtet wissen wollten, sollten drei selbstgewählte Debutrollen spielen und ihr Rollenverzeichnis der Regie einreichen, so könne der Debutant ohne Geräusch eingesührt werden.«1

Von all diesen Gutachten ist, wie eine auch nur oberslächliche Prüfung darthut, das Votum Stephanie des Jüngeren, das mit der dringenden Forderung autorisirter Anordnungen schloss, das

¹ Auch betreffs der Garderobe macht Stephanie positive Vorschläge: »Se. Maj. der Kaiser haben uns die Besorgung der teutschen Garderobe überlassen und zu dem Ende ein fixirtes Geld-Quantum allergnädigst ausgesetzt. Demungeachtet haben einige die unversehämtesten Forderungen an die Garderobe gemacht, die theils unnöthig, theils widersinnig waren. Es wurde oft Auswand anverlangt, wo er gerade ein Fehler war. Diesem nun, wie auch jenem Fehler, dass sieh einige gerade der Anlage des Stückes oder dem Anstande zuwider kleiden, wäre am besten abzuhelsen, wenn dem Comité ausgetragen würde, eines Jeden Kleidung zu bestimmen, auch nichts in der Garderobe versertigt oder abgeändert würde, so nicht vom Comité nothwendig gefunden wird.

bedeutendste; es ist ein ganzes Programm. Und als solches wurde es auch betrachtet und bewerthet. Stephanie jun. hatte das Rechte getroffen, wenn er in dem zweifelhaften Werthe eines »nicht autorifirten Entwurfs«, der als Theatergesetz dienen follte, in der Feindseligkeit altprivilegirter Mitglieder gegen ein rivalisirendes demokratisches Verfassungssystem, in der mangelhaften geistigen Qualification mancher stimmberechtigter Versammlungs-Mitglieder (Gesetzgeber, die nicht lesen und schreiben konnten!) und in der lockeren Disciplin die Hauptgründe des Verfalls erblickte. Das Théâtre français konnte wohl als Ideal für die demokratische Verfassung des Wiener kaiserlichen Theaters gelten; aber wie stark war dessen moralische und intellectuelle Grundlage, wie reich waren die geistigen Anregungen, die ihm in reicher Fülle zuströmten, wie lebendig der gesellschaftliche Hintergrund der Weltstadt Paris! Die Entscheidungen des Kaifers trafen, wie man glauben darf, die richtige Mitte, wenn der Monarch das Princip der Affociation, einer mehrköpfigen Leitung, nicht umftürzte, aber statt der vielen nur fünf ganz auserwählte Köpfe mit der Leitung feines Schauspielhauses betraute. An die Stelle der »Verfammlung« trat der fünfköpfige Inspicienten-Ausschufs oder »die Regie«, an die Stelle eines nicht autorisirten Gesetzentwurfs ein festes Theater-Statut, das Anklänge an die Pariser Satzungen verrieth, zum großen Theil aber sich fast wörtlich an das Votum Stephanie des Jüngeren anlehnte. Die beiden Stephanie, Müller, Steigentesch und der neuangekommene Brockmann waren die ersten Mitglieder des Fünfmänner-Collegiums; als Steigentesch noch 1778 starb, trat Lange (Lang) an dessen Stelle. Allmonatlich dirigirte einer der fünf das gefammte Perfonal. Der Inspicient vom Dienste beforgte die laufenden Tagesgeschäfte, hielt die Disciplin aufrecht, machte seine Rapporte an die in ihrem Bestande unveränderte Oberdirection, führte die Correspondenz und - verfasste die Theaterzettel. Einem seiner Amtscollegen war das Sitzungsprotokoll, einem Dritten die Leitung des Referats über die eingereichten Stücke, dem Vierten das Scenarium und Vestiarium übertragen. Jeden fünften Monat war das einzelne Mitglied dienstfrei, ohne jedoch von der Theilnahme an den Sitzungen entbunden zu sein, welche wöchentlich in der Regel einmal, mitunter auch zwei- und mehreremale abgehalten wurden. Das Wochner-Amt, das ungefähr den Functionen des modernen Inspections-Regisseurs entspricht, beforgten alle Mitglieder abwechfelnd. Das Statut, das uns noch befchäftigen wird, fuchte speciell der Gefahr innerer Conflicte durch den perfönlichen Ehrgeiz und die Herrschfucht Einzelner zu steuern; deshalb setzte es unter Anderem das Alterniren in den Hauptrollen fest und verbot das Bedanken und nochmalige Erscheinen nach einem während des Actes gespendeten Beifall. Später (1782) ging man so weit, die Namen der Darsteller auf den Theaterzetteln nicht zu nennen, um das bei Abfagen cassagefährliche Interesse für die Besetzung abzuschwächen. Dieser radicale Kampf gegen das »Perfönliche« hielt einige Jahre an, bis er erschlaffte und erlosch. Im Frühling des Jahres 1779 trat die neue Verfasfung des Burgtheaters und das Josefinische Theatergesetz in Kraft: eine neue und bessere Periode seiner Geschichte, bezeichnet durch manchen helltönenden Künstlernamen, durch manche gute künstlerische That, aber auch durch neue innere Frictionen und manche unkünstlerische Intrigue, welche Wien der besten Gelegenheiten beraubte, frühzeitig das Centrum im Kunstleben Deutschlands zu werden.







IE energisch und unmittelbar der wahre Schöpfer des »Hof- und Nationaltheaters zu Wien«, Kaiser Joseph II., in die Geschicke seiner Schöpfung
eingriff, wie schwer er ihre Leiden und Schwächen empsand, wie zärtlich er
für das von allen Kinderkrankheiten heimgesuchte zarte Geschöpf sorgte, hat
uns schon die bisherige Darstellung der ersten Burgtheater-Jugend angedeutet. Kaiser Joseph wußte, dass mit dem einsachen Fortbestande des alten
Kohary'schen Burgtheaters unter seinem Schutze nur wenig gewonnen sei;
die ersten Monate des kaiserlichen Theaters lehrten dies überzeugend
genug, und die Klagen aus dem Schosse der Gesellschaft selbst wie aus den
Kreisen des theaterbesuchenden Publicums tönten vernehmbar an das offene
Ohr des Monarchen. Es mußte viel und Großes geschehen, um hier zu saniren
und zu resormiren, und das Dringendste schien dem Kaiser eine Auffrischung

von Perfonal und Repertoire durch einen starken künstlerischen und literarischen Import aus dem »Reiche«, dessen Productionskraft der Residenz des römisch-deutschen Kaisers noch allzuwenig fruchtbar gemacht worden war. Dieser Erkenntnis Joseph des II. entsprang eine der merkwürdigsten und denkwürdigsten Episoden der Burgtheater-Geschichte, die Entsendung des Schauspielers und Schriftstellers J. H. F. Müller zu einer Forschungsreise »in das Reich«. Diese Mission ist wohl eine der markantesten Bethätigungen kaiserlicher Fürsorge für das Kunstinstitut in der Burg. Müller hat ihre Einzelheiten auf das Genaueste geschildert;¹ sie sind oft nacherzählt worden, und dennoch dürsen sie in einer Geschichte des Burgtheaters nicht sehlen.

Am 11. September 1776 zeigte Baron Kienmayer dem Schauspieler, welcher als wohlorientirt in allen künstlerischen und literarischen Angelegenheiten galt, eine Estafette des Kaisers aus Königgrätz, welche den Besehl erhielt, ihn sofort nach Hamburg abzusenden, damit er dort Brockmann spielen sehe und nach Wien engagire, wenn sein Rus begründet wäre. Sodann habe Müller mehrere Theater zu besuchen, von jedem eine genaue Charakteristik einzusenden und vorzüglich eine gute Soubrette zu gewinnen. Auf die Frage, wann die Abreise zu erfolgen hätte, antwortete der Hofrath: »Morgen; denn der Kaiser dringt auf die pünktlichste Besolgung seiner Besehle.« Müller gieng »übermorgen«, erhielt 1000 Goldgulden zur Verrechnung und stellte einen Revers aus, seine »Commission auf das



Eifrigste und mit aller Geschwindigkeit zu vollziehen, anbey alle Gesparsamkeit zu gebrauchen, in der Wahl einer Soubrette und eines jugendlichen Liebhabers seine Kenntniss und Gewissen zu brauchen, keine unnöthigen Spesen zu machen, keine übertriebenen, sondern dem Talente der Auszuwählenden angemessene Contracte zu machen und auch eine vollständige Beschreibung von anderen guten Subjecten für die Zukunst zu versassen. Eine besondere Vollmacht der k. k. Theatral-Hosdirection übertrug ihm das Recht der Vertragsabschlüsse. Während der nächsten Wiener Abend-Vorstellung ergriff Kaunitz die Gelegenheit, dem kaiserlichen Theater-Reisenden mündlich seine Privat-Instructionen zu geben: »Sehen Sie nur bei der Wahl eines Liebhabers«, sagte der Fürst »vorzüglich auf Jugend, Wuchs, leichten, edlen Anstand und eine reine Mundart. Er muss nicht gar zu groß sein, keinen hervorragenden Bauch haben, seine Augen müssen sprechen, groß, rund und nicht gespalten, sein

Gang fest und nicht schleppend sein. Er muss durch die Anmuth seiner Jugend den Schimmer hervorbringen, den man im Schauspiele sucht. Auch zu der Rolle der Kammerjungfer wählen Sie keine zu große Perfon. Finden Sie eine, die sich unserer ehemaligen Suzette nur in etwas nähert und eine angenehme Lebhaftigkeit besitzt, so schließen Sie mit ihr ab. Benehmen Sie sich klug und mit Verstand bei diesem Geschäfte und vergelten Sie dadurch das Vertrauen, das der Kaiser in Sie setzt. Ich habe den (Franzofen) Soullé auch auf Reifen schicken müssen; von seiner vernünstigen Auswahl zogen wir einen 10jährigen Nutzen«. Die Frage, ob man auch begabten Dichtern anständige Belohnungen nach Hamburger Muster antragen dürfte, liefs Kaunitz offen; darüber war er ohne kaiserliche Instruction. Alle seine Äußerungen aber drückten soviel wohlwollendes Interesse für das Theater aus, dass Müller mit Thränen in den Augen, rief: »Gott erhalte Sie, durchlauchtigster Fürst! Sie sind der hohe Protector der bildenden Künste, Sie finden auch die Nationalbühne Ihres Schutzes nicht unwürdig, nun wird sie bald aus ihrer Kindheit emporsteigen!« Und so ganz unbegründet war diese Schauspieler-Begeisterung nicht. Kaunitz hatte sich offenbar mit der traurigen Thatsache abgefunden, dass die Franzosen endgiltig verloren seien; er hatte seine Theaterfreundschaft auf die »Bühne der Nation« übertragen, und Madame Sacco war es nicht in letzter Linie dazu gewesen, welche ihm die vorgefasste Meinung von der deutschen Inferiorität benommen hatte.

Müller reiste, sandte von all' seinen Stationen genaue Berichte an seinen directen Vorgesetzten, den Hosrath v. Kienmayer, und keiner seiner Briese versehlte den Weg zu des Kaisers Majestät selbst. In Leipzig suchte er den fruchtbaren Dichter und kgl. Kreissteuereinnehmer Weisse auf; der Shakespeare-Nachdichter begrüßte seine Mission mit Begeisterung. »Wenn Ihr Kaiser und die Großen Wiens«, rieser aus, »die deutsche Bühne ernstlich erheben und anderen Provinzen als Muster darstellen wollen, so wird Deutschland selbst ein Theater haben, worüber unsere Nachbarn nicht spötteln werden. Dieses kann aber nur Ihr Kaiser bewirken, und kein bloßer, reicher Particulier!« Weisse machte auch auf den Mangel einer Wiener Theaterbibliothek ausmerksam, und Müller notirte den guten Einfall.

Das Haupt-Reiseziel des Wiener Sendboten war Hamburg, seit Jahren das Object der künstlerischen Eisersucht für Alle, welche an der Entfaltung der Wiener deutschen Bühne ausrichtig Antheil nahmen. Müller sah dort drei wirkliche Künstlergrößen, Brockmann, Schröder und Reinecke, und alle Drei schienen ihm würdig, Zierden des Wiener Hof- und Nationaltheaters zu werden, wenn er auch gerade in Brockmann die von Kaunitz entworsene Idealgestalt eines Liebhabers keineswegs verkörpert fand. Er bewunderte die außerordentlichen Fortschritte, welche dieser Mann in den elf Jahren seit seinem ersten flüchtigen Austreten in Wien gemacht hatte, seine »reine, runde und kraftvolle Sprache, welche nicht das mindeste mehr von der weichen, österreichischen, zusammengezogenen Mundart habe, seine

malerische Stellung« und sein dramatisch bewegtes, interessantes Spiel als Hamlet. Dieser Mann muß gewonnen werden, sagte sich Müller, und er wurde gewonnen. Von Hamburg führte den Wiener Theater-Diplomaten der Weg nach Berlin. Schon erzählte man in den öffentlichen Blättern von der geheimnissvollen Mission einer »Wiener Theatralperson« durch Deutschland. Man meinte Anfangs, Stephanie junior sei der Reisende; erst später wurde Müllers Sendung allgemein bekannt. In Berlin gab Döbbelin ein großes Festdiner und declamirte mit Pathos solgenden Trinkspruch:

»Wenn Kaifer Joseph nun in Wien, Wenn Preußens Friedrich in Berlin Sich um Thaliens Wohl bemüh'n, So muß der Deutschen Bühne — blüh'n!«

Die Dichterin Karschin, Müllers Tisch-Nachbarin, erhielt ebenfalls einen Besuch ihrer Muse und besang den Wiener Schauspieler selbst, den »Prüser uns er deutschen Bühnen, vom Kaiser Joseph abgesandt«. In Wolfenbüttel hatte Müller eine lange und denkwürdige Unterredung mit Lessing, dem er den Zweck seiner Sendung eröffnete.

»Schön«, antwortete Leffing, »ich verehre Ihren Kaifer; er ist ein großer Mann. Unstreitig kann Er vor allen anderen Hösen uns Deutschen am ersten eine Nationalbühne geben, da der König in Berlin das vaterländische Theater nur duldet und nicht in Schutz nimmt wie 1hr Regent . . . Ich bekenne: ich war gegen die Wiener Bühne eingenommen, da ich in verschiedenen Flugschristen nicht die besten Beschreibungen davon las. Ich bin, da ich sie nun selbst gesehen habe, von meiner vorgesassten Meinung zurückgekommen. Noch sehlt Vieles, doch ist sie besser, als alle, die ich kenne. Vornehmlich fiel mir der verschiedene Dialect unter ihnen auf; er macht das Ganze disharmonisch .- Ich konnte ihm nicht Unrecht geben, fagt Müller, und frug, wie dem abzuhelsen sei. - »Durch eine Schule. Machen Sie Ihrem Kaiser Vorstellungen, ein Theater-Philantropie zu errichten, sowie der Kursurst von der Psalz gegenwärtig eine Singschule gestistet hat, die viel Gutes verspricht. Jede Kunst muß eine Schule haben, in der frühesten Jugend durch gute Grundsätze vorbereitet und geleitet werden. Nur dadurch, durch eisriges Studium und mühsamen Schweiss erwirbt sich der darin gebildete Schauspieler das Recht auf die Achtung und Ehre seiner Zeitgenossen. Durch Jahrtausende hat es die Erfahrung gewiesen, dass die erste Grundlage der Erziehung den Charakter des Menschen für die Zukunst bestimmt. Diese Eindrücke sind unvertilgbar, und ihr Einfluss wirkt durch das ganze Leben. Wäre der Endzweck des Schauspiels auch nur das Vergnügen des Volks, so ist es schon aus diesem Grunde wichtig, dem Volke seine Unterhaltungen nicht durch Idioten und sittenlose Menschen vortragen zu lassen, sur welche es außer den Stunden der Geisteserholung keine besondere Achtung haben kann. Aber die Schaubühne ist etwas mehr, kann und soll etwas mehr sein, und ihr edler Zweck wird durch unedle, nicht nach Grundsätzen dazu erzogene Mitglieder ebenso vereitelt als die Wirkung der besten Kanzelrede durch die tadelhasten Sitten des Redners. Beide gleichen einer Uhr, die gut schlägt, aber unrichtig zeigt. Ein gutes Theater kann ungemein viel wirken; es kann Liebe für den Landesvater und echten Patriotismus in die Herzen der Bürger pflanzen; der Regent kann es zum Vehikel der Gesetzgebung erheben und sein Volk dadurch in eine Stimmung setzen, Verordnungen mit Dank und Beisall aufzunehmen; es bildet und reinigt Sitten und Sprache, vercdelt den Darsteller und die Zuschauer «.

Kostbare Worte, welche Müller forgfältig notirte und seinen hohen Auftraggebern nach Wien berichtete. Als der Wiener Theater-Gefandte den großen Dichter und Dramaturgen auch leife fondirte, wie er sich zu einem (neuen) Ruse nach Wien verhalten würde, gab es einen schüchternen Protest, der eher wie Bereitwilligkeit klang, und Frau Eva fügte befonders herzliche Worte über »die guten Wiener« hinzu. Nach einem Ausflug nach Hildesheim, welches damals ein recht gutes bischöfliches Hostheater befaß, kam Müller nach Braunschweig, hatte eine Audienz beim Herzog und nahm dann bei Lessing ein » Wienerisches « Mahl mit interessanten Gesprächen ein. Lessing ergriff die Gelegenheit, um Wien zur Abschaffung der Ballete, dieser »Erregung der Sinnlichkeit durch Herumhüpsen«, zu beglückwünschen und gegen das »fchleichende Übel« der deutschen Singspiele zu eifern. Zur Aneiserung deutscher Theaterdichter empfahl er Preife und die Widmung von »Einnahmen«. In Halberstadt wurde Canonicus Gleim befucht, und diefer ehrwürdige Herr kleidete seinen Eifer gegen das deutsche Singspiel, »die Hexe, die schlau wie Schlang' und Krokodil sich schleicht in aller Menschen Herzen«, sogar in Verse. In Dresden wurde Borchers engagirt, in Frankfurt mit dem Aufgebote aller diplomatischen Schlauheit das Ehepaar Stierle, in dessen schönerer Hälfte Müller die von Kaunitz so sehnlich gewünschte Soubrette entdeckt zu haben glaubte. In München fand er Herrn und Madame Noufeul, auf deren großes Talent ihn schon Lessing aufmerksam gemacht hatte; es war die letzte Reisestation.

Nach feinem Wiedereintreffen in Wien hatte Müller wiederholt dem Kaifer und Kaunitz eingehend zu berichten, und fein Rapport fand aufmerksame Hörer, als gälte es die wichtigsten Staatsgeschäfte. »Sie haben sich gut benommen und meinen Rath so befolgt, als ich es wünschte«, fagte Kaunitz; »der

Kaifer findet Vergnügen an Ihren eingeschickten Bemerkungen.« Noch wärmer war Joseph II. selbst. Schon vorher hatte er dem Reisenden 200 Ducaten Ehrenhonorar überreichen lassen; dann ertheilte er ihm schrankenloses Lob. »Es wäre zu wünschen, die Herren Diplomatiker machten es auch so«, meinte der Monarch. Gern hätte er auch von einer Ersatzkrast für die alte Weidnerin gehört, aber Müller entgegnete nicht mit Unrecht, »diese Frau zu ersetzen, würde man drei Schauspielerinnen nöthig haben: zur hohen Tragödie, zu den edlen Müttern im Lustspiel, zu karikirten Damen, eisersüchtigen Ehefrauen, ja sogar zu warmen, bäuerischen Müttern.« Jeden Einzelnen musste Müller ganz genau schildern; nach all' dem Gehörten kam der Kaiser zu dem Schlusse, dass es am Ende doch das Beste wäre, selbst junge Leute für das Theater heranzuziehen, seien doch auch Lange und die ältere Jaquet in Wien geworden, was sie eben seien. Dieser Gedanke, der mit Lessings Ideen wunderbar harmonirte, verlies den Monarchen lange nicht. Als er unter den Zöglingen des bekannten Jesuitenpaters Parhammer einige Knaben und Mädchen bemerkte, welche Theatertalent zu haben schienen, ertheilte er Müller den Austrag, den Plan

einer »Peppinière« nach Art der Mannheimer Sing- und Theater-Schule auszuarbeiten, und rasch gieng der rastlose Schauspieler ans Werk.¹

Einem zweiten Wunsche des Monarchen entsprach Müllers bekanntes Programm für die Begründung einer Theaterbibliothek. Aber die Projecte jagten einander, und der Kaifer hastete in dem Bestreben, seine jüngste Schöpfung, das Wiener Hof- und Nationaltheater schleunigst zu entsalten, von einem Gedanken zum anderen. Als Müller am 3. November 1777 abermals eine Audienz bei Joseph II. hatte, berührte der Monarch die Pflanzschul-Idee nur mehr flüchtig. Müller sprach



Madame Noufeul.

von dem Gutachten mehrerer Gelehrten darüber und betonte, daß dieselben einmüthig der Ansicht seien, Theorie wäre gleich mit Praxis zu verbinden. »Ja, der Meinung bin ich auch«, antwortete der Kaiser, »das mußsein; man sieht da gleich, wer Talent hat und übergibt die Schwachen einer anderen Bestimmung. Wir sprechen darüber bald wieder. Adieu!«

Die Sendung Müllers war nur ein Beweis der kaiferlichen Fürforge für das Burgtheater, und fie follte, wie wir bald erfahren werden, kostbare Früchte tragen. Jeder Tag aber zeigte diese Sorge Josephs II. um sein Schauspiel und seine Schauspieler

in der mannigfaltigsten Gestalt. Der Kaiser war sieberhast thätig, »seinen Schauspielern« Anregung, Aufmunterung und Belohnungen zu bieten, und die Großen des Reiches konnten diesem hohen Beispiele gegenüber nicht kalt gegen die deutsche Bühne bleiben, welcher nun sogar Kaunitz die Sonne seiner Gnade leuchten ließ. »Das deutsche Theater«, sprach der Fürst zu dem Hosschauspieler Lange, »hebt

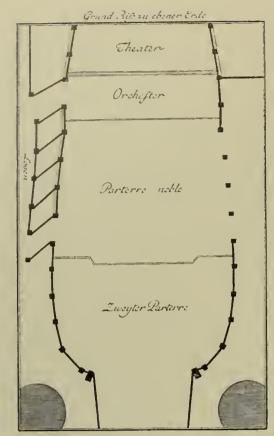
1 Nach feiner Idee follten in der Theaterpflanzschule 30 bis 60 Kinder, über zehn Jahre alt, mit absolvirten Kinderkrankheiten, ohne Sprachsehler oder übelgebauten Körper ausgenommen und nicht blos zu guten Acteuren oder Actricen sondern auch zu gesitteten und brauchbaren Mitgliedern der bürgerlichen Gesellschast herangezogen werden. Gelehrt sollte ihnen werden: eine schickliche, sreie, richtige, empsehlende und angenehme Bewegung des Körpers, Wahrheit, Empsindung, Ausdruck und Abwechslung im mündlichen Vortrage, geschärstes Urtheil und richtiger Geschmack im Dramatischen und allen dahin einschlagenden schönen Künsten und Wissenschaften, nach Grundsätzen, durch Vorlesungen, tägliches Lesen und eigene Ausstätze gegründet und geübt; wenigstens allgemeine Kenntniss der ins dramatische Fach einschlagenden Wissenschaften, endlich der sranzösischen und englischen Sprache. Das Lehrerpersonal sollte aus einem würdigen, vorurtheilssreien Religionslehrer, einem Manne der Wissenschaften für Vorlesungen und Übungen, Aussicht der männlichen Eleven und der Bibliothek, einem Correpetitor und Schreiblehrer, einer in weiblichen Arbeiten geübten Frau als Ausseherin der Elevinen, einer Hilssfrau, einem guten Tanzmeister und einem beliebten und gesetzten Schauspieler bestehen. Als den richtigen Ort für die Schule schulg Müller Schönbrunn oder Laxenburg vor, ließ aber den Vorschlag bald, als den kaiserlichen Intentionen nicht entsprechend, sallen.

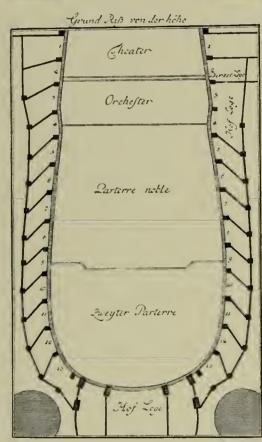
sich nun schon so empor, dass man das Französische leicht vergisst. Auch Sie nähern sich immer der Vollkommenheit.« Allerdings verfäumte Kaunitz nicht, seiner Franzosen als derjenigen zu gedenken, von denen allein man Geschmack und Eleganz lernen könne. «Die wenigsten deutschen Schauspieler trafen es, edlen und feinen Anstand, Grazie und Leichtigkeit mit Wahrheit zu verbinden. Wien macht hievon eine Ausnahme, und das danken wir dem französischen Schauspiele«. Kaunitz machte Lange sogar auf die geringe Grazie aufmerksam, mit welcher er in der Eifersuchtsscene in Brandes' »Olivie« den Hut auf dem Kopfe hatte, als er den Degen fasste. »Ein Schauspieler«, fagte der Fürst, »muß mehr als jeder andere Künstler den Umgang des Adels suchen; ja er sollte durchaus reisen, um fremde Nationen und Sitten zu studiren. Aus Büchern allein lernet sich das nicht. Wenn er in Gefahr geräth, durch diese trocken und steif zu werden, muss ihn die Welt wieder erheben und erheitern. Leiten mögen ihn wohl die Theorien, aber nur, um ihm den Gang des Studiums zu bezeichnen, das er nur mitten im Gewühle der Menschen anstellen müsse.« Kaunitz fügte zu diesen interessanten Lehren die Gabe eines — neuen prächtigen Staatskleides für Lange. Bezeichnend für den epochalen Wandel der Dinge war es, dass der alte Liebling und ehemalige französische Chargé d'affaires des Fürsten, Gabriel Soullé, als er im Frühling 1778 eine französische Theaterunternehmung im Kärntnerthortheater plante, in seinem Avertissement kleinlaut den (wie es sich zeigte, fehr begründeten) Bedenken Ausdruck gab, welchen unter den fo aufserordentlich zu Gunsten der deutschen Kunst veränderten Verhältnissen sein Unternehmen begegnen werde. So rasch war die einstige »comédie française« den Wienern fremd geworden.1

Das Abonnement für das deutsche Burgtheater nahm einen ungeahnten Aufschwung, die besten Namen prangten in den Listen.² Die Aushebung der französischen Komödie und des Ballets zwang die »Noblesse« zum Besuche des deutschen Schauspiels. Die Einnahmen des Theaters wurden freudig für dessen Hebung verwendet. In den Theaterrechnungen finden wir zahllose beredte Zeugnisse für den lebendigen Antheil des Monarchen an dem Geschick und an den Ersolgen »seiner« Hoschauspieler. So erhält Maria Anna Jaquet »auf Besehl des Kaisers« für eine Krankheit ein Geschenk von 426 fl. 40 kr., Lange als »Remuneration zum Zeichen a. h. Zusriedenheit« 300 fl., Stephanie d. Ä.

I »Ankündigung eines französischen Spectakels: Gabriel Soullé macht durch ein gedrucktes Avertissement bekannt, dass er nach Ostern eine französische Truppe nach Wien bringen werde, welche jede Woche 4 Vorstellungen, die Sonntage mit inbegriffen, in Hause näch st dem Kärntnerthore geben werde. Er bittet um eine Subscription des Publicums, damit er nicht zu viel wage. »Mir ist der Fortgang nicht unbekannt, den die Nationalbühne gemacht hat«, fagt er, »und die Schwierigkeit, die wir — uns zu erhalten — finden werden; aber nur die Überzeugung von der Güte eines ausgeklärten und gnädigen Publicums muntert mich dazu aus. Ein Publicum, welches immer bereit ist, Talente zu unterstützen, welche sich ihm ohne Stolz und in der einzigen Absicht, ihm zu gefallen, darbieten! Der Preis der ersten Logen ist jährlich 600 st. und der zweiten 500 st. Die Abonnenten können sich deswegen beim Logenmeister melden. (Wr. Diar.)

² Nach den Hoftheater-Rechnungen (Archiv d. Gen.-Int.) gingen im Jahre 1776 für *166 im Nationaltheater zahlhaft producirte Vorstellungen« 37.319 fl. 45 kr. ein. Abonnirt waren: zu ebener Erde Logen Nr. 1 bis 11 Fürst Franz Liechtenstein, Fürst Johann Schwarzenberg, Graf Ludwig Erdödy (je 250 fl. halbjährig), Fürst Franz Auersperg (500 fl. ganzjährig), Fürst Khevenhüller-Metsch und Exc. Graf Kohler (?), Exc. Graf Johann Pálffy, Fürst Gallitzin, kaif. ruff. Botschafter, Exc. Graf Ferdinand Harrach, Exc. Gräfin Hardegg mit Graf Keglevich und General Graf Colloredo, Exc. Graf Trautmannsdorff und Graf Schönborn. Erster Gang links: Exc. Graf Seillern, Graf Hatzseld, Fürst v. Kaunitz-Rietberg (500 fl. ganzjährig), Exc. Graf Leopold Kolowrat, Exc. Graf Pergen, Graf Palm und Starhemberg, Johann Fürst Schwarzenberg und Graf Windischgraetz; anderter Gang rechts: Graf Carl Pálffy (400 fl. ganzjährig), Gräfin Paar, Gräfin Baffewitz, Fürstin Lichnowsky, General Graf Khevenhüller, Fürst Colloredo; anderter Ganglinks: Gräfin Windischgraetz (400 fl.), Graf Johann Esterházy, Baron Fries, Graf Wenzel Breuner, Graf Pamffy (Bánffy oder Pálffy?), Exc. Graf Theodor Batthyany, Baroneffe Scheller, Luz & Comp. (200 fl.). Noble Parterre: Nr. 37 Fr. v. Blanck (75 fl. 5 Monate), 46 Exc. Graf Blümegen (45 fl. 3 Monate). Noble Parterre ohne Sperrfitz: General Graf Nostitz (12 fl. 1 Monat), Graf Guido Starhemberg, je 10 Gardes der deutschen und der ungarischen adeligen Garde, 2 Officiere der Leibgarde z. D.; Insanterie-Regimenter Erzherzog Ferdinand, Ried, Preis, Bruglach, (?) Neumüller. Schopper; Erzherzog Max-, Serbelloni- und Württemberg-Dragoner, Artillerie- und Ingenieur-Corps, Adjutanten (zu verschiedenen Preisen). - Die Gefammt-Einnahme aus den Abonnements betrug 13.905 fl. 20 kr.; die Ballgelder für 13 maskirte Bälle in den Redoutenfälen 10.895 fl. 471/4 kr.; der Hetzpächter Franz Schrey & Co., welchen man von Koháry übernommen hatte, zahlte für 28 im Jahre 1776 abgehaltene »Hetzen« 7904 fl. 40 kr., wovon ein Viertel an die Theatercaffa abzuführen war. Der Perfonal-Status zeigt 1776 folgende Gagen: Stephanie junior sammt Gattin 2600 fl., Stephanie senior 1736 fl. (136 für Regie), Müller 1600, Bergopzoom, Lang, Steigentesch je 1200, Gottlieb mit Gattin 1248, Jaquet, Weidmann, Unger mit Gattin je 1000, Heydrich 900, Preinfalk und Jautz je 600, Weiner 500, Kofmüller 200; die Weidnerin 1660, Sacco zuerst 1200, dann 1600, M. A. Jaquet 1200, Brockmannin 900, Katharina Jaquet 500, Madame Defraine 400, Domi 200 fl., Einfager Sagmüller 250, Partienfchreiber 144, zwei Comparfen je 120, Orchester 3881 st. 30 kr., Orchester-Director 200 st., Compositor Starzer (pens.) 2000 st., Salieri 853 st. 20 kr. Pension. Decorationen 792 fl. 53 kr., Garderobe 4166 fl. 22 kr., Beleuchtung 3032 fl. 29 kr.





Grundriss des alten Burgtheaters.

unter demfelben Titel 400 fl. In der »Verfammlung« vom 3. Juli 1777 werden kaiserliche Geschenke von 150, dann 200 Ducaten unter die Gesellschaft vertheilt. Andere Fürsten solgen dem Beispiele des Kaifers; Herzog Albert von Sachsen-Teschen, Gemahl der Erzherzogin Maria Christine, übersendet 640 fl. als Zeichen besonderer Zusriedenheit zur Vertheilung an die Schauspieler. Jungen Talenten zahlt man Sustentationsgagen; die vom »Reich« berusenen neuen Schauspieler erhalten ihre Reiseauslagen reichlich ersetzt, Dichtern werden anständige Honorare und Benefizabende zugesprochen, - an der kaiserlichen Gnade und Fürforge fehlte es wahrhaftig nicht, um der jungen »kaiferlichen Theater-Republik« zur Blüthe zu verhelfen. Im deutschen Norden hörte man nicht ohne Neid von diesem Umschwunge, und nur der Umstand, dass nach altem Vorurtheil von Österreich eben nichts Gutes kommen durfte, dämpste die Ruhmeshymnen für den deutschesten der römischen Kaiser. »Alles, was Ew. Hochedelgeboren von der Beschwehrlichkeit der Censur und von der Ungerechtigkeit gegen deutsches Verdienst melden, unterschreibe ich;« - fo läst sich Gebler an Nicolai vernehmen — »wenigstens erklärt sich doch Kaifer Joseph bei aller Gelegenheit für deutsches Volk, Sprache und Schaubühne. Sein Hoftheater hat den Namen Nationaltheater und wird es auch vermuthlich, folange er regiert, bleiben. Die darauf spielende, in seinem Sold stehende Gesellschaft ist dermalen, das Ganze genommen, unstreitig die beste aller Schauspielergesellschaften, und man sucht sie durch Herbeiziehung guter Subjecten immer vollkommener zu machen. Lob und Tadel, das von dem Monarchen selbst durch den Theater-Vorgesetzten nach Verdienst ausgesprochen wird, und die Ehre, sich als kaiserliche Hosschauspieler ansehen zu dürfen, muß nothwendig Muth und Eiser ansachen. . . . « Die Kinderkrankheiten der reorganisirten Bühne, die Schwäche der republikanischen Theaterversassung beeinträchtigten diese Vorzüge wohl, aber sie überwogen nicht; die Thatsache allein, dass ein deutscher Kaifer die Bühne einer fo großen Fürforge werthhielt, bedeutete genug. »Das neue Nationaltheater in Wien«, schreibt Reichhard im Gotha'schen Taschenbuche auf das Jahr 1777, »die sesten Anstalten zur Gründung dieses Institutes sind für unser ganzes (deutsches) Vaterland wichtig, und jeder Biedermann, dem das Aufkommen der deutschen Bühne ein herzlicher Ernst ist, muß das Seinige, nahe oder entfernt, dazu beizutragen fuchen. Wien, die einzige Stadt unferes Vaterlandes, die wir gewiffermaßen Paris und London entgegensetzen

können, kann schon durch eigene Kräfte ein solches Institut haben; wie vielmehr erst, da sein Kaiser, ein Joseph II. und sein Kaunitz, es ihres Schutzes und ihrer ausgezeichneten Fürsorge würdigen. . . .«

Im nächsten Jahre schwärmt der Chronist von Gotha für die neue Bühne noch mehr, als es der Wiener selbst zu thun wagte. Er findet die zweckmäsige Verzierung und Besetzung der Bühne glänzend, die Kleidung der Schauspieler jeder Rolle angemessen, von Pracht und Geschmack. Sie werde von den Schauspielern selbst erhalten, gegen eine sestgesetzte Vergütung, die griechische und römische Charakter- und Maskenkleidung ausgenommen, welche die kaiserliche Theatergarderobe hergebe.

Dagegen liest man über die Costüme widrigkeiten der Wiener Bühne in Schinks »dramaturgischen Fragmenten« geradezu haarsträubende Dinge. Der allerdings nicht als das Muster kritischer Objectivität berühmte Dramaturg schildert das »Chaos aller möglichen Moden und Trachten, das Gemisch vom Antiken und Modernen,« das sich in ernsten Wiener Vorstellungen finde, als beispiellos. War doch Mad. Schröder (1781) die Erste, welche in Wien als Ariadne das griechische Gewand trug und nicht mit dem ausrechten Steisrock in die Wellen siel. Selbst die Versammlungsprotokolle enthalten die Klage, dass »gestern 10. Februar 1778 in dem Stück »Der Schuldenmacher« Mdlle. Teutscher in Pelzkleidern erschien, obwohl im Stück besonders von der Ernte gesprochen werde.« Auch meldet Hr. Müller, dass Se. Exc. Graf Rosenberg sich über den Anzug der Mad. Sacco in »Waltron« ausgehalten habe, »da sie eine Casaque mit Rüchezeug gesüttert angehabt hätte, also sich nicht zu kleiden wisse.«

Vergleiche, die man zwischen der Pariser comédie française und dem Wiener Burgtheater zog, zeigten bezüglich der Versaffung und des Herrscher-Schutzes eine auffallende Verwandtschaft, bezüglich des künstlerischen Werthes der Darstellungen wohl thatsächliche Vorzüge der Franzosen; der äußere Schauplatz schien in Wien beinahe vornehmer. »Das Wiener Nationaltheater ist in der Burg« — so schauplatz schien in Wien beinahe vornehmer. »Das Wiener Nationaltheater ist in der Burg« — so schauplatz schien in der Burg« — seine schöne Form hat es nicht; aber es ist gut, weiß mit Gold ausgeziert und, den 4. Rang Logen ungerechnet, weit größer als die Pariser. Auch die Erleuchtung ist hier vorzüglicher. In den Parisischen hängt eine Krone, die die Personen in den Loges du sond völlig blendet. In Wien sind für zwei Logen zwei Lichter angezündet, wodurch die Unbequemlichkeit ungleich mehr vertheilt und das Amphitheater besser erhellt wird. Die Decorationen sind an beiden Orten gut, die Wiener mehr in die Augen sallend, weil sie neuer sind; aber solche Disharmonie, wie hier östers zwischen den Scenen und handelnden Personen herrscht, dulden die Franzosen nicht.«² Solcher Unvollkommenheiten gab es in dem bescheidenen Heim der hoch-

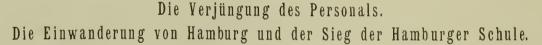
1 Schink schreibt (1781): Heil jeder Ariadne, die in Wien von den Felsen stürzt, denn sie ersäustgewiss nicht; die Weisheit des k. k. Theatralausschusses hat bedächtig dasur gesorgt, dass die Wellen sie nicht begraben können. Der Steisrock, den er ihr um den Leib schnallt, wird sie sicher ausrechterhalten. Wie eine Seenymphe wird sie über den Wellen dahintanzen und wenn sie nur Hungern gelernt hat, so kann sie darauf rechnen, dass sie in ein paar Tagen einem glücklichen User zuschwimmen und auf trockenem Sande einem k. k. Theatralausschuss ihre Erhaltung wird danken können. . . . Was die Ausnerksamkeit des Ausschusses betrist, so kann nichts Liederlicheres und was den Geschmack angeht, nichts Abscheulicheres existiren. Wenn ihre Medeen und Ariadnen nur brav von Gold und Silber strotzen, wenn sie nur mit Quasten, Fransen und Flittern wie die Frachtthiere belastet sind, wenn sie sie nur in einem mächtigen Steisrock spreizen lassen können . . . Ihre Helden des Alterthums werden zu Seiltänzern, die sich einem geneigten Publico produciren wollen; so bebändert, sristrt und eingepudert erscheinen sie. Wahre griechische und römische Arlekine! . . . Wer Raritäten sehen, wer alle Nationen der Erde mit ihren Trachten in Einem Stücke, an Einem Körper zusammengepappt sehen will, der komme nach Wien, gehe in die k. k. Nationalbühne und schaue! Da sindet er hier einen Helm von Julius Cäsar, da den Mantel des Hercules, hier die Jacke von Heinrich IV., dort die Hosen von Richard III., dort die Stieseln von Jnes de Castro, kurz Juden, Heiden, Türken und Christen, Persaner, Indianer, Spanier, Engländer, Franzosen und Teutsche werden in jedem altteutschen Stücke einen Fezzen sinden, der zu ihrer Nationaltracht gehört. Das Costüme dieser Herren ist ein wahres Chaos von allen möglichen Moden und Trachten, ein Gemisch von Antikem und Modernem. Wahrlich, es gehört ein bunter Kops dazu, sowas zusammenzusezen. . . .

2 In einem 1782 erschienenen Schriftchen Ȇber das Nationaltheater in Wien« lesen wir folgende, ganz artige Schilderungen des alten Burgtheaters, die auch noch in der letzten Generation des nunmehr verschwundenen Hauses verständnisvolle Leser finden werden: »Bei dem Eingange von dem Bibliothekplatze (der Einlas zum Burgth.) ist ziemlich unbequem, dass die Leute, welche einen guten Platz bekommen wollen, bei Regen und Schnee unter freiem Himmel vor der Thür zu warten sich belieben lassen müssen, bis selbe um 5 Uhr geöffnet wird, freilich, warum kommen die N fo früh? Von den Plätzen ist unstreitig das 2. Parterre zum hören und sehen das schlechteste unter allen, denn das wird von vorne und hinten bestürmt. Vorwärts auf dem 1. Parterre schwätzen die Officiere und andere von Adel so tapser darauf, dass der Zuschauer ost die artigsten französischen Gespräche, selten aber die Worte des Schauspielers vernehmen kann. Rückwärts . . . erhebt sich ein Gemurmel . . eben nicht der seinsten Stimmen der Bedienten, welche vor der Thüre des Parterres auf ihre Herrschaften warten. Die Ursache, warum man auf eben diesem Platze . . nichts sieht . . . ist selten eine andere, als die von dem schönen Geschlecht gütigst mitgebrachten hohen und breiten Hauben, welche eigentlich bei dem Eingange zensuriret werden sollten; denn sind sie schon einmal auf ihren Plätzen und es beklagt sich ein anderer, dass er nichts sehe, so giebt es nur Zänkereien . . . Die Zuseher im dritten und vierten Stock sehen zwar gut, aber, ohne tüchtig beschmutzt zu sein, gehen sie selten nach Hause; denn die hintern Zuseher, weil ihre Füsse kein Brett, oder so etwas dergleichen von dem Sitze der vorderen absondert, steigen, wenn sie anders etwas sehen wollen, auf die Bänke und Kleider der Vorderen Von der Bühne selbst scheint mir anzumerken nöthig zu sein, dass östers eine gute Weile, die sich ober der Musik befindlichen, unzähligen Lampen zu bedecken vergessen werden, welches das Auge des Zuschauers . . gewaltig beleidigt. Von der Fertigkeit in Veränderung des Theaters läßt sich sonst nichts sagen, als daß (welches jedoch selten geschieht) manchmal in der Mitte eine Kordine nach der Seite hängen bleibt, dass manchmal der freie Himmel in ein Zimmer von oben hineinsieht In einem so hohen Grade die Musik wol besezt ist, in eben diesen Grade sind die Herren auch gemächlich Ist niemand vom Hose da, nun so ist's gar ein Elend; denn da wird schon nicht ehe, als etwelche Minuten vor der Aufführung angesangen; und wenn auch manchmal die Zeit zwischen den Aufzügen . . ziemlich lang dauert, so muss man

erhobenen Deutschen Kunst genug, und noch lange hinderte die Beschränkung der Räume eine äußerliche Entfaltung im großen Style. Das Publicum aber wuchs mit der Kunst über die räumliche Enge hinaus. Schon damals trat das Burgtheater dem Herzen Wiens immer näher; man drängte fich zu seiner schlichten Pforte, und mit Wohlgesallen sah Kaiser Joseph II. diesen Zudrang zu «seinem Theater«, und war unermüdlich in der Ermunterung seiner Schauspieler. »Es ist für Jeden Schaufpieler«, rust Lange, »ein erhebender Gedanke, dass der erhabene Kaiser diese Kunst als Nationalsache betrachtet. Im Cabinet wie auf Reisen, im Kriege wie im Frieden, auf Emporhebung derselben mitten unter den Reformationsplänen aller Zweige der Staatsverwaltung sieht, jeden seiner vorzüglicheren Künstler auszeichnet, belohnt, jedes angehende hoffnungsvolle Talent ermuntert, persönlich durch Lob und Tadel und innige Theilnahme jede verborgene Kraft auch hier zum Leben geweckt hatt. . .« Sein Verhältnifs zur Bühne war das edelste; sogar die »Passion«, die bei der Theaterfreundschaft des großen Kanzlers eine Rolle spielte, war ihm fremd. Gern, sast täglich sass er in seiner Loge; im Sommer ließ er an theaterfreien Tagen — die Woche zählte nur vier Spieltage — die Truppe nach Laxenburg oder Schönbrunn kommen und bestimmte selbst die aufzuführenden Stücke. Der Kaiser bekundet auch sonst dem Personal seine Ausmerksamkeit. Zum »Abholen« der Damen zu den Vorstellungen werden Equipagen bestimmt, dabei unterläuft alsbald die in der »Versammlung« zur Sprache gebrachte Klage, dass Mdll. Teutscher den Wagen ungebührlich lange vor ihrem Hause warten lasse. Herren und Damen vom Theater erhalten auf den Namen ausgestellte Einladungen zu den sehr exclusiven Maskenbällen, wobei der Gebrauch von Theatercostümen verbeten war — eine Auszeichnung, die man zu schätzen wufste. »Was fagen Sie von meinem Theater?« war eine Frage, welche der Kaifer mit befonderer Vorliebe erlauchten Gästen vorlegte, und ein ehrliches Lob beglückte ihn. Er setzte die Eintrittspreise herab, um alle Stände für den Theaterbefuch heranzuziehen, befahl, bei der Wahl der Stücke den inneren Werth und nicht die durch Zeitgeschmack bedingte Zugkrast derselben in Betracht zu ziehen, und liefs fich nicht abschrecken, wenn der Besuch zunächst gering blieb. »Sie werden schon kommen«, fagte er, »ein Kaifer kann ja warten«.









Die ersten Ersolge der Forschungsreise Müllers äußerten sich in einer außerordentlichen und bedeutsamen Bewegung im Künstlerpersonal des Burgtheaters, einer Bewegung, welche erst fünf Jahre später abgeschlossen war und den Charakter der Wiener Hostheatergesellschaft gründlich verändert zeigte. Was 1777 begann und Jahre hindurch fortgesetzt wurde, war gewissermaßen eine Schauspieler-

fich fehon mit einem Minuet und Trio, oder so was dergleichen, auf eine Weile begnügen, wenn nun so ein kleines Stück herabgegäuget ist, so legen sie ihre Instrumente ganz gemächlich wieder von sich. Das Nationaltheater-Gebäude - heißt es in den Anekdoten und Bemerkungen über Wien; in Briesen gesammelt. Wien 1787 - ist klein und kaum verhältnismäßig für die Hälste der Einwohner hinreichend, daher man bey einem guten Stück immer eine Stunde vorher sich halb todt zu drängen oder zu schwitzen genöthigt ist. . . . Bei dem Einlasse, der schon 5 Uhr Nachmittags beginnt, gibt es so viele Leut und meistens solche Gattungen von ihnen, die zu vertragen das schönse Sheakespeare'sche Trauerspiel nicht hinreichend sein würde, und das kommt daher, weil die Gemüthlichkeit hier vor allem Anderen ihren Platz behauptet und die auch im Theater zu erlangen, müssen starke Träger, Hausknechte oder Bediente ihrer gnäd. Herrschasst, die gemeiniglich ein paar Minuten vor dem Ansange sich einfindet. Plätze ausheben. . . . — Die Preise der Plätze waren: 1. Parterre 1 sl., 2. Parterre 20 kr., 3. Stock 30 kr., 4. Stock 7 kr, 1 Loge in allen drei Stöcken 3 sl. — Halbjähriges Logen-Abonnement sür wöchentlich vier Vorstellungen (Sonntag. Dienstag. Donnerstag und Samstag) Parterre und 1. Stock 250, 2. Stock 200 sl. Wird auch Mittwoch und Montag gespielt, so zahlen die Abonnement als Eintrittspreis in die Loge per Person 1 sl. — Ausnahmsweise auch Abonnement für gesperrten Sitz im 1. Parterre 15 fl. monatlich, für ungesperrten Sitz 12 sl.

Völkerwanderung vom deutschen Norden nach dem deutschen Süden, eine Verpflanzung der großen Hamburger Schule auf das fruchtbare Wiener Erdreich. Dieser Process, der schon mit der Gewinnung der Richard-Sacco eingeleitet worden war, erhielt seine Krönung durch das Engagement Friedrich Ludwig Schroeders, des »Vaters des deutschen Schauspiels«, des großen Resormators und wahren Begründers der Hamburger Schule.

Indem das Wiener Burgtheater nahezu alle markanten Perfönlichkeiten der von Schröder entfalteten Ackermann'schen Truppe in sich ausnahm, wurde es der natürliche Erbe jener norddeutschen Bühne, deren Schicksale und Thaten am treuesten den gewaltigen Gährungs- und Klärungs-Process der Zeit, das Anbrechen einer neuen Blüthezeit des deutschen Dramas und der deutschen Schauspielkunst ausprägten. Dort waren der Kunst die Wege edler Natürlichkeit gewiesen, dort war am gründlichsten mit den grotesken Alluren der Extemporanten, dem manierirten Spiele, der pathetischen Declamation und gespreizten Geberde der »französirenden« Schauspieler gebrochen, dort waren die Schätze des Shakespeare'schen Reiches zuerst gehoben und möglichst unverfälscht verwerthet worden. Dort sanden Lessing und Goethe die erste verständnissvolle Ausnahme, dort war zuerst die innige Verbindung des Theaters mit der literarischen Bewegung der Zeit hergestellt worden. Wenn die kaiserliche Bühne zu Wien zielbewußt die Zierden dieser wahrhaft deutschen Bühne erwarb, gab sie auch die Neigung zu erkennen, das künstlerische und literarische Erbe der zersallenden Ackermann'schen Gesellschaft anzutreten; wir werden zu untersuchen haben, warum sie trotzdem diese Erbe nur theilweise antrat und namentlich in seinem zweiten, dem literarischen Theil, zaghast verschmähte.

Im Sommer 1777 waren die ersten der von Müller Angeworbenen in Wien erschienen, und schon wurde es klar, wohin der Kaiser mit diesen Engagements zielte. »Bis nun«, schreibt Gebler am 2. Juli an Nicolai, »sind erst Madame Stierle, eine gute Soubrette, und ihr Mann, der blos zu zweiten Rollen taugt, angekommen. Man erwartet noch, sobald es die Contracte zulassen, die Herren Brockmann und Borchers, ingleichen Herrn und Mad. Böck. Sr. Majestät Absicht ist es, alle Rollen auf dem Pariser Fuß doppelt zu besetzen: theils damit kein Stück ausgehalten werde, theils auch daß, wenn ein Theil der Truppe dem Hof solgte, die Stadt inzwischen keinen Abgang leide«. Wilhelmine Stierle,¹ welche am 8. Mai 1777 als Francisca in »Minna von Barnhelm« neben der Sacco debutirte, war jene Schauspielerin, welche nach Müllers Urtheil dem Kaunitz'schen Suzette-Original am besten entsprach. Sie galt als eine der besten deutschen Lustspiel- und Singspiel-Soubretten ihrer Zeit und hatte sofort die Wiener gewonnen. »Sie haben recht gewählt«, sagte Graf Rosenberg zu Müller, »die Sprache dieser Actrice ist rein, verständlich, nicht gezwungen; sie ist aus dem Theater zuhause: da haben wir

eine gute Acquisition gemacht.« Ihren Mann nahm man als mäßig verwendbaren Acteur mit in Kaus. Dem Singspiel sollte Mad. Stierle geradezu eine grundlegende Krast werden. Weniger Glück hatte der schauspielerische Gesandte des Kaisers mit einer weiteren Erwerbung, Joh. Mich. Böck aus Gotha, der am 31. Juli als Carl Oakly in der »eisersüchtigen Ehesrau«, dann als St. Albin in Diderots »Hausvater«, sowie als Orest in »Elektra« debutirte. Gebler bedauert, dass der in Deutschland angesehene Künstler, der doch so naturgetreu spiele, in seiner Vaterstadt Wien verkannt werde, und Müller schreibt ärgerlich: »Böck gesiel nicht. Wäre seine Frau statt ihm hergereist, so würde er dieses Schicksal

¹ So schreibt sie Wlassack (Chron. d. Burgth.) u. A. In den Gotha'schen Taschenbüchern heist es, Marie Henriette Stierle geb. Mirk, Gattin des Franz Xavier St. (geb. zu Strassburg 1756, beim Theater seit 1771). — Meyer (F. L. W. Fr. L. Schröder) nennt sie unter den *ergötzlichsten Zosen Deutschlands«: ihren Mann einen *anständigen Vertrauten, dem tragische Erzählungen besonders gelingen«. — Das Gotha'sche Taschenbuch pro 1794 nennt unter den *ehem. Schauspielern« zwei Stierle's, von denen einer als Advocat in Worms, der andere als Tanzmeister in Hamburg lebte.



nicht gehabt haben. Man hätte ihn, wie Seine Majestät sagen, als eine Zuwage dieser wahren Künstlerin geduldet; er hielt sich aber für größer als seine brave Frau und siel. Seine Arroganz hemmte nun auch die Ausnahme seiner Frau.«

Dieses Fiasco war rasch wettgemacht, denn geradezu ein Ereignis für Wien ward die Ankunst Franz Carl Brockmanns in Wien. 311 Schauspieler und Schauspielerinnen hatte Müller in Deutschland gesehen; dieser war ihm als der Beste aller erschienen. Wohl bangte ihm vor dem kritischen Blicke des Fürsten Kaunitz; denn dem Ideal, das der Kanzler ihm von einem natürlichen Helden entworsen hatte, glich Brockmann keineswegs. Er war ein 34jähriger Mann mit bedenklich zunehmendem Körperumsange, und dennoch zweiselte der reisende Talentsorscher, »für die Fächer junger Ehemänner, gesetzter Helden- und Charakterrollen einen Würdigeren zu finden«; deshalb hielt er »sich in seinem Gewissen verbunden, ihn auf das Beste zu empsehlen«. Und diese Empsehlung spricht für seinen scharsen Blick. Brockmann, den Wien nur als unbedeutenden Ansänger kennen gelernt hatte, war von dem Tage seiner Ankunst an der erklärte Stern der Wiener Hosbühne, neben welchem selbst die Sonne der Sacco etwas verblasste.¹

Es war fehr natürlich, daß Kaiser Joseph gerade auf den Gewinn dieses Oesterreichers besonderes Gewicht legte. Und Brockmann folgte dem Ruse, obwohl das finanzielle Anbot nicht übermäßig hoch war.² Auf dem Wege von Hamburg nach Wien gastirte er in Berlin, und der begeisterten Ausnahme des Publicums folgte der damals übliche, nahezu unüberbrückbare Widerstreit der gedruckten öffentlichen Meinung. Er spielte zweimal den Tellheim, dreimal den Beaumarchais, zwölsmal bei stärkster Theilnahme des Publicums den Hamlet. Sogar Mendelssohn, der sich selten zu einem Theaterbesuch entschloß, bewunderte Brockmann, welcher dem Philosophen zu Ehren den großen Monolog »Sein oder Nichtsein« in dessen Übersetzung sprach. Der Dramaturg Schink, zu seiner Zeit wohl einer der besten Shakespearekenner, ließ sich zu einer geradezu dithyrambischen Analyse dieser Rolle hinreißen.³ Man

¹ In Graz am 30. September 1742 als der Sohn eines bürgerlichen Zinngießers geboren, wurde der junge Brockmann dem Studium der Chirurgie gewidmet (Pietätloße fagen einfach: *als Barbierlehrling« ausgebildet), von einem Officier gewiffermaßen adoptirt (Andere fagen *als Diener engagirt«) und nach Siebenbürgen mitgenommen, wo er sich — die Geschichte klingt nunmehr höchst romantisch — übel behandelt fühlte und in ein Kloßer, aus diesem aber zu einer Wander- (Seiltänzer-) Truppe entsloh. Im Jahre 1766 erschien er in Wien, sand aber so wenig Beachtung, daß man ihm den Feldjäger in *Minna von Barnhelm« übertrug. Empört über diese Zumuthung, wurde er Extemporant unter Bernardon-Kurz, bis ihn das Jahr 1771 gleichzeitig mit Dem. Richard (Mad. Sacco) nach Hamburg und damit an die Stätte seines Glückes sührte. Dort misssiel er zunächst Allen, nur Schröder nicht. *Er wird Euch noch Allen Sand in die Augen streuen«, sagte der Meister prophetisch. Und aussallend rasch wuchs Brockmann neben Schröder und Reinecke zu der Bedeutung eines ersten Künstlers empor. Sein Essex und Beaumarchais, noch mehr aber sein Hamlet (in Schröders Bearbeitung) bedeuteten Triumphe, die in ganz Deutschland gepriesen wurden. *Hamburg besitzt drei Männer, welche unserer Nationalbühne zur großen Zierde gereichen würden«, schrieb Müller, *Brockmann, Schröder und Reinecke«. Schon in der ersten Scene des Hamlet zeigte Brockmann den denkenden Künstler. Er trat mit edlem Anstand aus. Seine Sprache ist rein, rund und krastvoll und hat nicht das Mindeste mehr von der weichen österreichischen zusammengezogenen Mundart. Der Mann hat seit den 11 Jahren, die er bei uns war, unglaubliche Fortschritte gemacht «

² Der Brockmann-Biograph im »Wiener Hostheatertaschenbuch auf das Jahr 1813« erzählt, der Gehalt des Künstlers sei mit 2000 fl. bestimmt worden; wir sinden ihn in den Hostheaterrechnungen nur mit 1400 fl. angegeben. — Stephanie senior bezog 1736 fl., Stephanie junior sammt Frau 2600 fl. — Die Gage der »Brockmannin« per 900 fl. wurde nie, wie bei anderen Ehepaaren, mit jener des Gatten vereinigt, mit dem sie nach 11 jähriger Trennung wieder an derselben Bühne wirkte.

Refultat einer zwölfmaligen Überzeugung. Jede Schönheit feines Spiels, jeder Zug des Genies, den er feinem Hamlet einwebte, schwebte so klar, so deutlich vor meiner Seele, dass es die sestie stieste Überzeugung ist, die aus mir rust: Brockmann ist ein großer Schauspieler und einer der vorzüglichsten Deutschlands«. — Brachvogel satst die Berliner Urtheile in seiner Geschichte des königlichen Theaters am besten in solgende Sätze zusammen: »Obwohl nicht untersetzt, erscheint Brockmann doch nur von mittlerer Größe. Seine Formen sind rund, weich, etwas weiblich sogar und von behäbiger Structur, wie sie Phlegmatikern eigen zu sein pslegt. Er war in jenem Altersstadium, in welchem der Mensch über sein eigenes räthselvolles »Woher, was und wohin« nachzudenken das Herz hat. Seine Stirn ist rund und hoch, sein dunkelblondes, krauses Haar bildet auf dem Scheitel eine leichte kurze Locke. Die ganze Erscheinung des Künstlers stellt uns jenen Hamlet ziemlich genau vor Augen, den Shakespeare gedacht und Richard Burbadge auf dem Globetheater zum ersten Male gespielt hat, einen phlegmatisch-träumerischen, etwas weichen Melancholicus, der seine Empfindungen durch Erwägungen unterdrückt und seine Entschlüsse durch Zweisel aushält, eine Seele, ersüllt von heissesten Verlangen nach einem edlen reinen Glücke, aber niedergebeugt von uncrklärlicher Todestraurigkeit. Das Bedeutsamste an Brockmann ist seine Physiognomie, die weder hager noch scharf geschnitten ist. Die Formen seines Gesichtes sind so sein gerundet, so edel und schön, wie man sie etwa bei einem älteren Apoll voraussetzt, denn ctwas Apollinisches liegt in Brockmann. Über diesem liebenswürdig-anheimelnden Antlitz schwebt jedoch der leise Schatten einer tiesinmersten, unaussprechlichen Schwermuth, das Siegel des Verhängnisses steht aus seiner Stirn, er trägt die Signatur des Tragikers von Gottes Gnaden!«

rief ihn heraus, eine Ehre, die vor ihm noch keinem Künstler zu Theil geworden war, prägte Münzen auf ihn und stach ihn als Hamlet in Kupfer.¹

Neben folchen Urtheilen finden wir allerdings Anti-Brockmann-Pamphlete, die gewiffe, auch in Wien nicht ignorirte Schwächen in brutaler Weife verzerrten.² Der Historiker König datirt von dem Erscheinen Brockmanns, von seinem Zusammenspiel mit Caroline Doebbelin (Ophelia) eine neue Epoche der Schauspielkunst. Und nicht geringer darf man wohl die Bedeutung Brockmanns für Wien schätzen, zumal er hier nicht eine flüchtige Erscheinung, sondern ein sesshafter, auf die Bühnenleitung selbst entscheidend einwirkender Künstler ward. Trotzdem mußte auch der Wiener Boden

allmälig erobert werden. Thatfache ist, dass sein erstes Auftreten als Effex in der »Gunst der Fürsten« (30. April 1778) keinen entschiedenen Erfolg bedeutete. Der Kaifer felbst nahm Müller, den »Entdecker« Brockmanns, bei Seite und fagte ihm bedauernd: »Brockmanngefälltmir nicht ganz; er hat einen gewiffen Prädicantenton und Lange einen weit edleren Anstand; doch es wird fich geben, wenn wir ihn nur erst gewöhnen.« Und es gab fich rafch. Diefer Darsteller, der nicht mit hohlem Pathos, fondern mit flammendem Geiste spielte, wollte erkannt werden; er



wuchs zur Riefengröße empor, wenn man sich über die ersten befremdenden Eindrücke erhoben hatte.³ Das empfand auch Kaifer Joseph. Nach einigen weiteren Rollen erhielt Brockmann eine Einladung zu einem

Redouten-Rendezvous mit einem ihm angedeuteten näher Herrn. Der Künstler erschien nicht; da wiederholte sich die Einladung, und auf der Redoute fah fich Brockmann dem Kaifer gegenüber, der ihm, umgeben von zahlreichen Damen und Herren, freundliche und aufmunternde Worte fagte: »Ein Künstler wie Sie, den das Ausland

¹ Die von Abramfon versertigte silberne Brockmann-Medaille stellt den Künstler in bürgerlicher Kleidung dar mit der Umschrist: Brockmann actor utriusque scenae potens; die Kehrseite zeigt die Worte: Peragit tranquilla potestas — Berolini die 2. Januarii 1778.

² »Wie diefer Schauspieler sich denjenigen Beisall des Publicums, den er wirklich besitzt, habe erwerben können, ist mir bisher noch unbegreislich, «
fo steht es wörtlich in den anonymen »Briesen über die Ackermann'sche und Hamon'sche Schauspielergesellschast zu Hamburg, « Brockmann ist
untersetzter Statur, breitschultrig, eben nicht gut gewachsen, seine Gesichtsbildung ist eben nicht die angenehmste, die Nase trägt er sehr hoch, den Kops
wirst er sehr in den Nacken, sein Haar ist dünn, und weil es oberhalb der Stirn auf zween Finger breit ausgegangen ist, so wird seine an sich große Stirn
noch größer, welches sehr übel steht. Sein Gang ist gezwungen wie alle seine Bewegungen; man sieht ihm das Äußerliche gar zu deutlich an und merkt
es unter dem Agiren, das seine Gedanken sich beständig mit der Gesticulation beschäftigen. Seine Stimme ist hohl und affectirt und versällt gar ost,
besonders wenn er affectvoll reden, große Sentiments ausdrücken will, in einen declamatorischen, in den Haupt- und Staatsactions-Ton. Fast alle Rollen
spielt er über einen Leisten, und wer ihn im Komischen oder Tragischen in einer Rolle gesehen, der hat ihn in jedem Fache, in allen Rollen gesehen!«

3 Man höre das Urtheil eines Fremden (Dänen), der in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts in Wien war (Samlinger til Schack Staffeldts Levnet): »Bejahrte, rechtschaffene, strenge, gefühlvolle Männer aus dem gemeinen Leben gelingen ihm am besten. Noch macht er unterweilen den Wildsang vom Stande, und er mag vorher trefslich in diesen Rollen gewesen sein, denn selbst jetzt muß er darin gefallen. Er zeichnet sie ebensalls recht gut in niederländischer Manier, nur kein Ostade. Das Komische ist sein Fach nicht. Er treibt mitunter das Schreien so weit, dass man im Ernst befürchtet, er werde ersticken. . . . Er stellt den Prostoserdorff in den »Strelitzen« so voll von Gedanken- und Empsindungsdrang vor, dass ihm die Sprache sehlt und nur seine Geberden sprechend sind. Diese Geberden bei all' ihrer Wahrheit sind aber lächerlich; sie sind viel zu individuell «

rühmt«, fprach er, »darf auch auf den Beifall Wiens rechnen. Ich fchätze Sie!« Diese rasch verbreiteten Kaiserworte trugen nicht wenig dazu bei, das Ansehen Brockmanns zu mehren. Am 22. Juni 1772 kann Gebler bereits seinem Berliner Freunde Nicolai freudig melden: »Unser Theater besindet sich jetzt im blühendsten Stand. Je länger Brockmann spielt, je mehr lernt das allgemeine Publicum (wer Einsicht hatte, merkte es gleich), ihn als den größten Schauspieler kennen, den wir noch hier gesehen; des Kaisers Majestät haben ihm über die jetzt zu Laxenburg aufführenden Schauspiele die Direction ausgetragen.«¹ Nikolai aber, nicht besriedigt, hofft, das Wiener Theater werde sich von diesem Manne entsprechend beeinslussen, er werde sich nicht zu der Wienerischen französisch-manierirten Art, die auch Lessing entsprechend mißsfallen habe, herablassen, sondern die Mitspielenden zu sich emporziehen. »Brockmanns Art ist«, fagt der sonst recht knurrige Berliner Gelehrte, »die klare Natur; unter

den jetzigen Schaufpielern kenne ich nur Schrödernin Hamburg, der ihm gleichkommt, und nur Eckhof, der ihn übertrifft; aber der übertraf Alle.«

Damit war in der That die Einwirkung Brockmanns auf das Wiener Theaterwesen gekennzeichnet. Hatten die Franzofen das ihrige gethan, um die in der Extemporanten-Zeit wildwachsende Schauspielkunst an die edlere Form, an den Zwang der Regel zu gewöhnen, so musste ein anderes, fremdes Element kommen, um die gezähmten Extemporanten von dem Extrem der »regelmäßigen« Kunst, der



Brockmann als Hamlet nach einer Handzeichnung des D. Chodowiecky.

übertriebenen Steifheit und lächerlichen Manierirtheit, zurückzubringen. Etwas Übertreibung unterlief wohl in den norddeutschen Berichten, wenn sie höhnend der Wiener Schule gedachten und ihre Hauptvertreter, die Stephanies, Bergopzoom, die Teutscherin u. a. als die abschreckenden Beispiele der Unnatürlichkeit oder verzerrten Natürlichkeit darstellten. Die Weidner, die Jaquets, Lange u. a. waren ja doch aus dem Wiener Boden herausgewachfen und nicht mifsrathen! Und wären die Wiener wirklich, wie ihnen hochmüthig vorgeworfen wird, unem-

pfänglich für den erquickenden Hauch des edel-natürlichen Spieles der norddeutschen, insbesondere der Hamburger Schule gewesen, so hätte die Sacco, die erste Vertreterin jener Richtung, niemals ihre geradezu epochale Wirkung in Wien geübt, dann wären von Seite des kaiserlichen Theater-Protectors nicht Anstrengungen gemacht worden, wie sie sich kein Souverän seiner Zeit zumuthete, um die besten Kräfte jener guten Schule nach Wien zu ziehen, dann wären die Stierle, Brockmann und die Anderen, welche insolge der Müller'schen Forschungsreise hieher berufen wurden, nicht mit offenen Armen und den höchsten Ehren empfangen worden.

¹ Dort trug fich eine heitere Episode zu, deren Held Brockmanns Vater, ein schlichter, etwas barscher und unmanierlicher Bürgersmann, war, den der Künstler zu sich genommen hatte. Der Alte ging während einer Probe im Park spazieren, als ihn ein Herr fragte, was er hier mache. Sehr barsch antwortete er: das gehe Niemand etwas an, darum habe keiner zu fragen. >lch doch«, war die Antwort, >denn ich bin der Kaiser.« Im tödtlichen Schreck stürzte der Alte auf die Knie; der Kaiser half ihm auf und erzählte lachend dem Sohne den Vorsall.

Und war nicht ein großer Theil der Neuberufenen der neuen Schule selbst aus österreichischem Heimatboden nach Norddeutschland verpflanzt, also eigentlich nur zurückgerusen worden? Wie Brockmann, stammte auch Madame Marie Rofalia Noufeul, die nächste Debutantin, aus Graz (geborene Le Fèvre, geboren 1750), und doch zählt sie Devrient zu dem »norddeutschen Element« der Wiener Bühne und meint, ihre tragische Größe sei in Wien nie so vollständig als in Berlin erkannt worden, eben weil sie sich von Mass und Würde nicht entfernte! Womit wäre dies zu beweisen? Thatfächlich kam Madame Nouseul früher nach Berlin und erregte dort einen, mit ihren vorschreitenden Jahren und ihrer zunehmenden Körperfülle abnehmenden Enthusiasmus;1 trotzdem wurde sie sür Wien mit einem ungewöhnlich hohen Gehalt (1800 fl.) gewonnen und in einem weitgedehnten Rollenkreife,² vornehmlich als Heroine, neben Künstlerinnen von unbestrittenem Range beschäftigt. Ihre Jugend und Glanzzeit hatte sie allerdings in Wien bereits hinter fich. Eine großartige Elektra, Lady Macbeth, Gräfin Waltron — war sie im Salon eben so gut; man nennt sie in den 80 er Jahren die glückliche Nebenbuhlerin und Nachfolgerin der alten Weidner. Carikirende Hofdamen, damals eine oft wiederkehrende Rollenspezies, lagen ihr besonders, ihr vorzügliches Französisch erhöhte die Pikanterie solcher Leistungen. Heldin, heroische Mutter, Salondame und komische Alte — das war allerdings ein weites Rollengebiet! Sie war u. a. die erste Imperiali in »Fiesco« auf der Wiener Bühne. Castelli rühmt ihr ein »tieses, volltönendes Organ, körperliche Fülle, ein sprechendes Auge und Gemüth« nach, hat sie aber nur mehr als Darstellerin von Müttern im Gedächtnifs. 1804 verschied Madame Nouseul plötzlich an einem Schlagfluffe; ihr Name hat in Wien nichts eingebüfst an feinem Klange.

.... Ihr Gatte Johann oder Joseph Nouseul scheint sich in dem ihm zugewiesenen bescheidenen Rollenkreise nicht wohl besunden zu haben; er schied 1781 vom Burgtheater, tauchte aber in der Saison 1782—1783 mit einer eigenen, der »Nouseul'schen«, Gesellschaft im Kärntnerthor-

¹ In der ›Berliner Theater- und Literatur-Zeitung« vom 3. October 1778 heifst es: ›Madame Noufeul ist eines der glücklichsten Theatergenies. Von Mutter Natur selbst zur Schauspielerin bestimmt, konnte und musste sie die gute Schauspielerin werden, die sie ist. Sie hat die vortrefslichste Bildung und das ausdruckfähigste Gesicht, ist ganz für Rollen gebaut, deren Charaktere Stolz, Herrschsucht, Würde und Majestät sind. Sie hat die biegsamste, geschmeidigste, der mannigsachsten Abänderung des Tones sähigste Stimme; ihre Action ist gemäßigt, simpel und doch groß «

² Das »Fach« wird folgendermaßen angegeben: »Königinnen-, Heldinnen-, Mütter- und Charakter-Rollen ernster und komischer Art, auch Liebhaberinnen des Mittelalters meist I. Classe;« seit 1785 finden wir sie mehr in das ältere Fach gerückt.



"Seht Ihr denn nicht hier?" IV. 11.



"In ein Nonnenkloster geh'!" III. 9.

Brockmann als Hamlet. Von D. Chodowiecky.



Rofalia Marie Noufeul als Königin Elifabeth in Richard III. nach dem Gemälde von A. Hickel.

theater auf, welche fich aus der Jahn'schen Truppe (nebst der Gensicke'schen) herausgebildet hatte. Nouseul triumphirte dort als Director über Gensicke, stellte sich aber auch als Schauspieler in den Vordergrund. Ein Correspondent von Schinks »Skizzen«, von dessen Unparteilichkeit übrigens Schink felbst nicht überzeugt ist, preist ihn geradezu überschwänglich. Thatsächlich erscheint Nouseul 1800-1813 wieder als Mitglied des Burgtheaters Etwas später als das Ehepaar Nouseul trafen ein: Friedrich Schütz (geb. zu Strafsburg), den man als einen vorzüglichen Bonvivant und Chevalierspieler rühmte² und zu den Stützen der norddeutschen Schule zählte, Joh. Ernst Dauer aus Gotha (geb. zu Hildburghaufen), der das Gegentheil, minderseine Rollen, sehr gut traf, namentlich aber im Singspiel Geltung gewann, und (1782) Herr von Kronstein, ein beliebter Darsteller von »Franzosen, Stutzern und Glücksrittern«, über welche Sphäre fein Talent jedoch nicht hinausreichte. Zwei norddeutsche Gäste von Ruf, Lambrecht und Borchers, drangen 1787 nicht durch.

Mittlerweile war ein neuer Stern, der herrlich neben jenen Brockmanns, der Sacco und Jaquets strahlen sollte, ausgegangen: F. L. Schröder aus Hamburg zog in Wien ein und schwor zu dem neuentsalteten kaiserlichen Theaterbanner. Das bedeutete die Krönung der Errungenschaften Müllers, die Krönung des Resormwerks im Personal der Wiener Hofbühne, den entschiedensten Sieg der sogenannten neuen künstlerischen Schule, für welchen schon so wesentlich vorgearbeitet worden war. Es war bezeichnend für den Ehrgeiz Kaiser Josephs, das Allerbeste an seinem Hos-

theater zu besitzen, dass er Hamburg nahezu aller seiner Theaterzierden beraubte, die ganze blühende Hamburger Kunst-Schule nach Wien übersetzte. Handelte es sich doch keineswegs um die Besetzung eines verwaisten Rollensaches — im Gegentheil, Brockmann, Schröder und selbst Lange berührten

^{1 »}Herrn Nouseul kennen Sie. Seine starken Conversationsstücke haben wir mehr als einmal bewundert, sowie seine großen Einsichten in der theatr. Kunst und sein großes Talent, geschickte Schauspieler zu bilden, weltkundig sind. Nouseul hat seit München und Berlin noch große, große Fortschritte gemacht. Er spielt jetzt einige Rollen wirklich unvergleichlich. In seinem »gutherzigen Murrkops« und im »Doctor Kant« (»Wissenschaft geht vor Schönheit») steht ihm selbst Schröder nach, so wie sich keiner der Schauspieler, die wir kennen, mit ihm als Fulgenzo in den »verliebten Zänkern« messen dars. In Feinheit der Unterscheidungen und der Nuancen werden ihm Wenige gleichkommen. Er hat eine der schönsten Figuren sür die Charakterrollen, die man sehen kann. Edle Väter kleiden sein Ton und sein Gesicht ungemein gut, sowie seine komischen Alten meist zum Malen sind. . . . « Dagegen heisst es in der »Berl. Th. u. Lit. Ztg.« (Bemerkungen über das Londoner, Pariser und Wr. Th.): »Nouseul wird nur seiner Frau wegen beibehalten, dars nur in den untergeordnetsten Nebenrollen die Bühne betreten, weil er durch seine Aufsührung sich schon viele Verdriesslichkeiten zugezogen. In Conversationsstücken, wo es nicht auf das Edle ankommt, hat er nicht Seinesgleichen«. Zu diesen seltsamen Urtheilen tritt ziemlich allgemein sein Ruhm als ausgezeichneter »paedagogischer Erzieher« junger Schauspieler. Der Schauspieler und Schriftsteller Ziegler, der wenige Jahre später in den Burgtheaterverband trat, war sein Schüler.«

² »Schütz ist einer von unseren ausgezeichnet-guten Schauspielern, ein großer Freund der Natur (d. h. natürlichen Spiels), ein Künstler von Kopf und Studium.« Er hatte sich an französischen Mustern gebildet und in Hamburg unter Schröder seine deutsche Schule gemacht.« (Allg. Theater-Almanach vom J. 1782.) Vorfälle 1781.

fich in ihren Rollenkreisen vielfach; man durfte sich auf einen seltenen Wetteiser, vielleicht auch auf eine bewegte Rivalität gesafst machen. Schröder, damals im 36. Lebensjahre und in der Fülle seiner künstlerischen Kraft stehend, kam zunächst als Gast im April 1780 nach Wien und betrat am 13. April als König Lear zum ersten Male die Bretter der Burg. Wenige Monate vorher (29. Jänner) war das Trauerspiel als Novität in Scene gegangen; Brockmann war der erste Lear¹ gewesen, und nun sollte ihm sein berühmter Hamburger Meister und Rivale solgen. Wenn man von den ungeheuerlichsten Anstrengungen und »Kabalen« spricht, welche dieses Ereignis verhindern sollten, so ist sestzustellen, dass eben diese Beiden serne von Eisersüchtelei waren, weil Jeder von ihnen die Kraft eines selbständigen Könnens in sich fühlte und Brockmann überdies Schröder seine Entdeckung und Entsaltung dankte. Als den Urquell aller Wiener Theater-Kabalen bezeichnet man vielmehr die beiden Stephanies.² Schröder war

gewarnt worden, als Lear die Bühne zu betreten, er wagte es und rifs auch die vorfätzlich Kühlen hin. Lange tobte der Beifall; aber Niemand hatte den Gast von dem Banne des strengen Gesetzes gelöft, welches das Erscheinen der Hoffchaufpieler verbot. »Man denkt nicht immer an Alles« fagte Kaunitz bei der Audienz, zu welcher er am nächsten Tage Schröder einlud, »es hat mir für die Zuschauer wehe gethan, dass Sie sich dem Bedürfnis ihrer Bewunderung haben entziehen müffen. Auch ich habe dabei verloren. Sie hätten dem kaif. Befehl gehorchen und unserem Wohlwollen genügen, Sie hätten nicht die Bühne, aber meine Loge betreten und sich von ihr aus noch einmal zeigen



Mad. Noufeul als Lady Macbeth.

können. Das ist nicht im Gesetz verboten.« Mit stets gesteigertem Beifall spielte Schröder u. A. den Harpagon im »Geizigen«, den Hamlet, den Essighändler, d'Orbaffon im »Hausvater« und Odoardo Galotti, zeigte sich also auf allen Gebieten feines vielfeitigen Könnens, das ihn vom virtuofen Scapin-Spieler aufwärts bis zu dem Ideal der edlen Darstellungsmanier, bis zum »Vater des deutschen Schauspiels« geführt hatte.3 In dem Vergleich Schröders und Brockmanns in den beiden bedeutfamen Shakespeare-Rollen lag noch ein starkes perfönliches Interesse. Hatte man doch noch einen dritten Hamlet-Darsteller, den »heimischen« Lange, zum Vergleich vor Augen! Es spricht nicht so

fehr gegen das vielverläfterte Kunstverständnis Wiens, dass es Raum für Alle und reichen Lohn für Alle hatte. Und dies genau zu derselben Zeit, als die Hamburger Theaterherrlichkeit versiel, als in Berlin Theophil Doebbelin und das deutsche Schauspiel dem Untergange nahe und der Director glücklich war, als ihm eine königliche Stelle zur Verhütung »seines gänzlichen Ruins« erlaubte, die Schauspiele mit wohlausgesuchten Stücken fortzusetzen! Man muß sich diesen Contrast gegenwärtig halten, um zu erkennen, auf welche Höhe die Wiener Bühne in dieser Josephinischen Zeit erhoben

Befetzung: Lear-Brockmann; Goneril-Madlle. Jaquet jun.; Regan-Mad. Gorini geb. Teutscherin; Cordelia-Mad. Sacco; Albanien-Hr. Nouseul; Cornwall-Hr. Jauz; Gs. v. Kent-Hr. Stephanie d. jüng.; Gs. v. Gloster-Hr. Stephanie d. ält.; Edgar-Hr. Lange; Edmund-Dauer; Narr-Hr. Weidmann.

² Nur nebenher erwähnen wir die Sage, Stephanie jun. habe Schröder seine Gastsreundschaft ausgedrungen, selbst aber angeblich geringschätzige Äußerungen des Gastes über die Wiener unter das Volk gebracht, um Stimmung gegen ihn zu machen. Den Lear habe er ihm nur deshalb als erste Gastrolle angerathen, weil Brockmann darin für unübertresslich galt.

³ Das Gastspielrepertoire brachte folgende Rollen: Lear, Oberst in »Henriette«, Essighändler, Vater Rode (rep.), Harpagon, Hamlet, Hausvater, Odoardo Galotti, Wesort im »Schmuck«, Athelstan, General im »Adjutant«.



worden war. Auch dort erschien Schröder, aber als Tröster aus der Noth; hier als Gast an einer mit allen Mitteln glanzvoll ausgestatteten, blühenden Bühne, überschüttet mit Äußerungen der höchsten Volks- und Fürstengunst. Es ist bezeichnend, daß fogar die greiße Kaißerin Maria Therefia, ein halbes Jahr vor ihrem Tode, noch einmal ihre begrabene Theilnahme für das Theater wiedererweckte und Schröder bitten liefs, fein am 2. Mai beendetes Gastspiel durch eine Rolle zu erweitern, mit welcher sie - wie Graf Rofenberg dem Künftler mittheilte — ihrer aus Prefsburg erwarteten Lieblingstochter Erzherzogin Marie Christine (Gemalin des Herzogs Albert von Sachfen-Tefchen)



ein befonderes Vergnügen zu bereiten gedenke. Als Schröder zusagte, beschied ihn die Kaiserin für den 7. Mai zu einer seierlichen Audienz und überhäuste ihn mit Kundgebungen von rührender Herzlichkeit. Sie bedauerte, dass Gesundheit und Stimmung, welche ihr seit geraumer Zeit den Theaterbesuch verwehrt, sie auch des Vergnügens beraubt hätten, Schröder im Theater zu sehen. Die Genugthuung jedoch, seine persönliche Bekanntschaft zu machen, könne sie sich nicht rauben lassen und ihm für die Freude zu danken, die er ihren Kindern und den guten Wienern bereitet und ihrer lieben Tochter noch machen wolle. Alles erzähle ja von ihm, Alles rühme ihn. Zum Schluss beschenkte die Kaiserin den Künstler mit einem kostbaren Ringe. »Schröder musste seine ganze Gewalt zusammennehmen«, schreibt sein Biograph F. L. W. Meyer, »um die tiese Regung des erschütterten Gemüths nicht laut werden zu lassen. Wen hätte eine solche wohlthätige Gewalt nicht hingerissen, wer hat sich je Maria Theresien

genaht und in ihr der höchsten und schönsten Würde der Menschheit, der Regentin und der Mutter, nicht gehuldigt! «

Kaifer Joseph blieb nicht zurück mit den mündlichen und thätigen Bezeigungen seines Dankes und seiner Anerkennung. Die Theaterrechnungen sagen: »Dem Schröder, Schauspieler aus Hamburg, die wegen einiger im Nationaltheater gespielter Gastrollen vom Kaiser anbesohlene Remuneration von 200 kaiserlichen Ducaten. « Das war für jene Tage ein ganz imposantes Extrahonorar! Und



dass man in Wien nicht sparte, als es galt, die Zierde Norddeutschlands für Wien zu erobern, beweist die Thatsache, dass Schröder und Frau eine gemeinsame Jahresgage von 4000 fl. zugesprochen wurde, eine Ziffer, die bisher ganz unerhört war. Erhielt doch die große Sacco gerade damals nur einen Jahresgehalt von 1965 fl., eingerechnet 365 fl. d. h. 1 fl. pro Tag als »Lebensunterhalt« für ihren Gatten! Das Ehepaar trat sein Engagement am 16. April 1781 an, Antrittsrollen waren die Agnes und Herzog Albert von Bayern in

¹ Die übrigen Gagen des Schauspielpersonals vertheilten sich folgendermaßen: Stephanie d. Ä. 1600 fl., Stephanie d. J. fammt Gattin 2000 fl., Müller 1600, Bergopzoom 1700, Lang (e) 1400, Schütz 1200, Brockmann 1400, Jaquet 1000, Nouseul und Gattin 2000, Weidmann 1000, Gottlieb und Frau 1248, Jautz 800, Stierle und Frau 1500, Bodenburg (für kleinere Rollen neuengagirt) 700, Kopsmüller 400; — Damen: Weidnerin 1660, Sacco 1665, Anna Maria Jaquet 1600, Cath. Jaquet 1200, Brockmannin 900, Güntherin (neuengagirte Naive) 1000, Defrainin 500, Comparsen à 60 fl., Summa (ohne Schröder) 1780—82, 33.024 fl. 20 kr.

dem Trauerspiel »Agnes Bernauerin« von Graf Döring. Als Rollenfach des Gatten bezeichnete man »erste Helden, zärtliche, polternde Väter und seine komische Rollen«,1 als das Fach der Gattin erste Liebhaberinnen, junge Charakterrollen und einige zänkische Rollen. Madame Friedrike Sofie (Brachvogel schreibt Anna Christiane) Schröder geb. Hart war am 9. November 1755 in Petersburg geboren und in der Wäser'schen Truppe zur Tänzerin und Schauspielerin gebildet, 1773 aber an Madame Ackermann nach Hamburg gefandt worden, wo das junge Mädchen trotz der grimmigen Kälte in leichter Sommertracht gefund eintraf und in einigen Pas de deux mit Schröder debutirte. Am 26. Juni desfelben Jahres ward sie Schröders Frau und in einer äußerst glücklichen Ehe auch zu einer künstlerisch hervorragenden Gefährtin herangezogen. Sie war ihm nicht ebenbürtig, aber ihm gleich als Schauspielerin von Natürlichkeit und Einsicht.² Schink ist geradezu hingerissen von ihrer Ophelia; sie war auch die erste und einzige deutsche Schauspielerin, »die die Kühnheit hatte, die einzelnen Strophen aus den alten Balladen, die Shakespeare feiner Ophelia in den Mund legt, wirklich zu fingen. Die Melodie, die sie sich dazu erfunden«, schwärmt Schink, »der einfache, dumpfe, verstimmte Ton, mit dem sie den Gesang vorträgt, haben eine fürchterlich große Wahrheit; sie zerschneiden das Herz bis auf



Der Eintritt Schröders bedeutete, das kann nicht genug betont werden, weit mehr als das Engagement eines neuen großen Künstlers, nein, es bedeutete ein neues Programm. Denn in Schröder verkörperte sich sozusagen der ganze Werdeprocess der modernen, reinen und veredelten Bühne. Aus der echten Bohême emporgewachsen, hat er das Elend und den Schmutz der ärmsten Extemporantenbühne genossen und in jungen Jahren die halsbrecherischen Sprünge des Grotesk-Tanzes und der » Maschinskomoedie« mit jener Verwegenheit geübt, die ihn sogar einen Angriff gegen die Cassa seinens Stiefvaters Ackermann und ein Attentat mit entblösstem Degen gegen den Tyrannen versuchen ließe. Den Ketten des Stockhauses entschlüpste er auf die Bühne und wurde ein Genie der » Avertissements«, der improvisirten Ankündigungen, ein Stegreiskomödiant, der selbst dem großen Bernardon imponirte.

^t Das Gotha'sche Taschenbuch 1782 sagt: Herr Schröder spielt außer Bedientenrollen sast in allen Gattungen, Madame Schröder junge Heldinnen, Liebhaberinnen und naive Mädchen.

² Der Hamburger Pamphletist, den wir schon einmal citirt (*Briese über die Ackermann'sche und Hamon'sche Gesellschast*) < 1776 widmet Madame Schröder solgende reizende Worte: *Madame Schröder spielt Agnesen, einfältige Mädchen und hiezu ist sie von der Natur mit reichen Gaben ausgestattet. Sie ist wohlgebildet und hat eine schöne Figur; manchem möchte dabei der Spruch des Fuchses in der Fabel einsallen: *O schöner Kops, ach hättest du Gehirn! — In Schinks dramatischen Skizzen etc. (Wien 1783) sindet sich solgendes Urtheil über ihre Wilhelmine in Großmanns *Nicht mehr als sechs Schüsseln! « *Diese Schauspielerin hat ein ganz eigenes Talent sür Simplicität, sür naive und unschuldige Rollen; sie spielt sie umso anziehender, je weniger sie in das gemeine und grobbäurische fällt. In diesen Rollen muß sie jedem gesallen, der sür Wahrheit und Natur Gesühl hat. Aber das Fach, in das sie sich seit einiger Zeit mit Gewalt hineinwirst, die zärtlichen Liebhaberinnen, die Heldinnen, wilden Charaktere, Weltdamen sind wahrlich ganz und gar ihr Fach nicht. Für diese Rollen ist ihre Empfindung viel zu kalt und einsörmig, ihre Stimme viel zu monoton und rauh, ihr Anstand viel zu ungebildet. Leben, Feuer der Empfindung, Volubilität und Fortströmen der Sprache, seine Bewegung, Weltanstand, Alles mangelt ihr für dieses Fach. Sie ist sreilich in diesen Rollen nicht unerträglich, aber sie ist doch auch nur zu leiden und schläsert mit all' ihrer Kunst die Empfindung der Zuschauer ein «.

»Mordio Sakkerment«, rief der alte Lustigmacher, »der Herr ist ein Acteur; dagegen sind die Anderen Lausbuben!« Ihm ging der »poetische« Athem nicht aus; kein Zungen-Schnalzen — das Aviso zum Abbruch der tollen Possen — brachte ihn von der Bühne. Wie aber verwandelte sich dieser wilde Tollkops, als ihn der Tod des Stiesvaters zum Chef der Ackermann'schen Direction erhob! Nun beugte sich sein überströmender Geist der Regel, der höheren Idee; er wurde Schauspieler, Sänger, Regisseur, Lehrer, Dramaturg und Dichter. Derselbe Künstler, der in Rastatt das Tambourin so großartig mit dem Fuße schlug, dass es dem Erbprinzen in der markgräßlichen Loge an den Kops flog, derselbe Tänzer, dem kein »pas« zu schwer war, rang sich von den Dienerrollen der alten Komödie zu den polternden

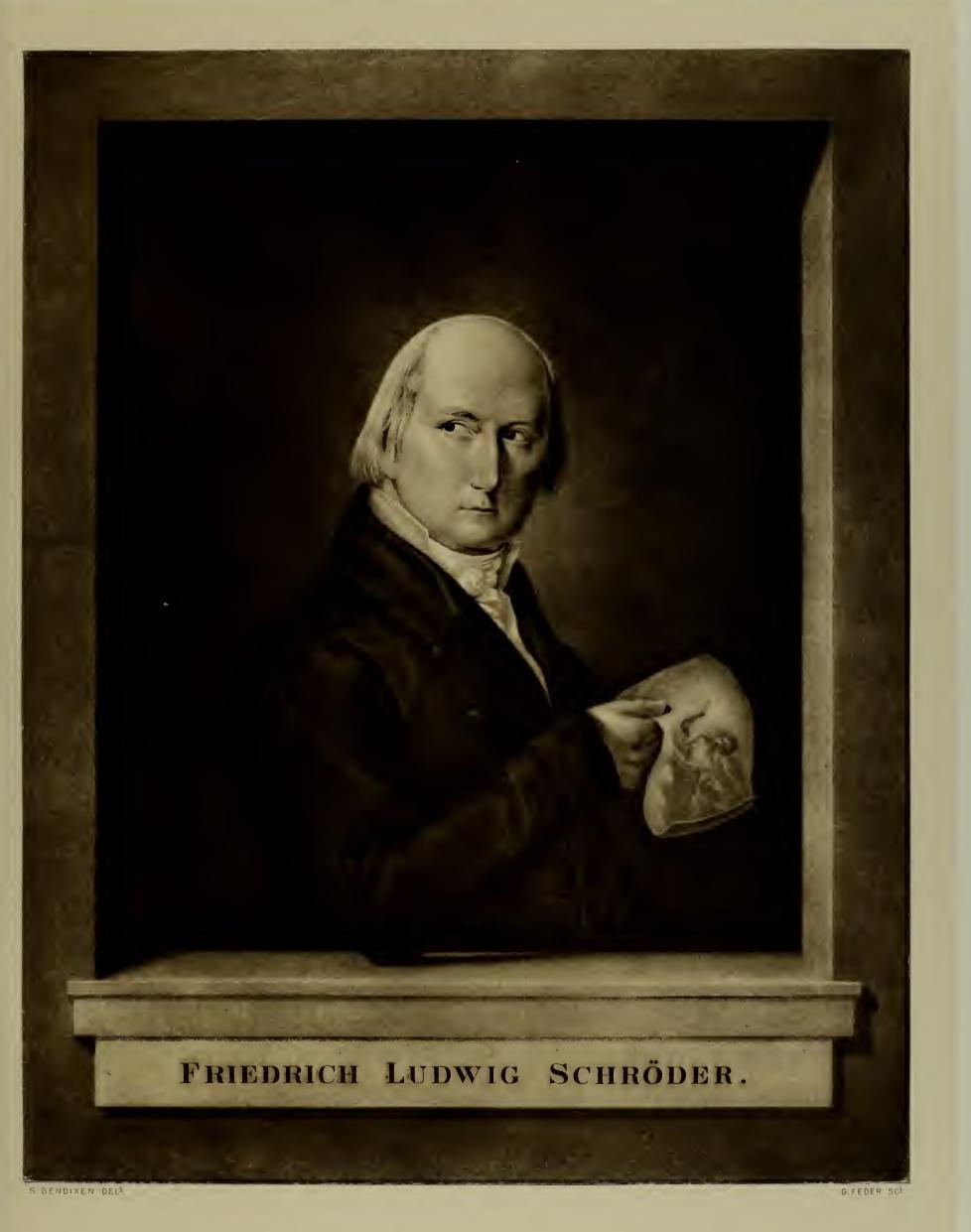
Alten, zum Harpagon, Marinelli (Emilia Galotti), zum Carlos (Clavigo) empor; der wüste Stegreifkomödiant von einst wagte den kühnen Wurf, Goethes »Götz« auf die Hamburger Bühne zu bringen. Goethes »Stella«, Klingers »Zwillinge« und endlich Shakespeares »Hamlet« (20. Sept. 1776) in einer die Heufeld'sche Verballhornung weit übertreffenden eigenen Bearbeitung folgten. Noch den Claffikerhaftete Vorstellungen Schröders das fonderbare Beiwerk der alten Zeit an: »Emilia Galotti« war ohne das zierliche »Zuckerpuppenballet«, das die tragischen Eindrücke mildern mußte, nicht zu denken; »Clavigo« hatte das Schröder'sche Ballet »Carneval in Venedig« mit einem



vierfüßigen und vierhändigen »dicken Herrn« und einem zahlreichen Riefenund Zwergen-Volk im Gefolge, und Schröder-Carlos tanzte darin den Pulcinell! Es kamen »Othello« mit Brockmann der Titelrolle und Schröder als Jago, und Hamburg zitterte. Als Othello das Scheufal Jago über den Kopf hieb, und die unter Jagos Barett verborgene Theaterblut-Blase platzte, gab es Ohnmachten über Ohnmachund »beglaubten Nachrichten zufolge war die frühzeitige mifsglückte Niederkunftmanchernamhaften Hamburgerin die Folge diefes übertragifchen Trauerspiels« man musste Gnade üben und Othello fammt Desdemona das Leben schenken. Schröder hatte Nachsicht

mit dem schwachnervigen Publicum, aber er arbeitete weiter. Sein Personal und sein Repertoire wuchsen; Shakespeare wurde dessen Schatz, Lessing stellte seinen Philotas bei, Calderons »Alcalde de Zalamea« erschien als »Amtmann Graumann« in Hamburg — 26 neue Stücke und 25 neue Rollen waren Schröders Gewinn in einem einzigen Jahre. Der kostbarste Gewinn aber, welcher der ganzen deutschen Bühnenwelt aus Hamburg zuströmte, blieb Shakespeare in der Vollkrast seiner Wirkung. Von Pulcinell bis zu König Lear — ein weiter Weg! Und Schröder hat ihn als Schauspieler, als Bühnenleiter in dreizehn Jahren zurückgelegt; er hat diesen Doppeltriumph der Dichtung und Schauspielkunst errungen.

Wenn wir dies auch nur mit flüchtigem Blicke überschauen, begreisen wir die hochgespannten Erwartungen, welche Wien, vor Allem die literarische Gemeinde Wiens, an das Erscheinen Schröders knüpste. Schon waren die Besten seiner Hamburger Getreuen mit wenig Ausnahmen nach Wien



bruck der Gesellschaft f. vervielf. Kunst in Wien.

PHOTOGRAVURE R. PAULUSSEN WIEN.



übersiedelt und hatten ihre Vereinigung mit den Besten der Wiener Truppe vollzogen. Bezeichnend ist es, dass kurze Zeit nach dem Anbruche dieser neuen Zeit der edlen Natürlichkeit in der Menschendarstellung zwei markante Typen der alten Schule vom Schauplatze verschwanden: die manierirt-fentimentale und pathetische Declamatrice Teutscher und der grimme Bösewichter-Agent Bergopzoom. Die sanste Teutscherin lief ohne Geräusch in den Hasen der Ehe ein; der »Bergopzoomer« schied nicht ohne einen geräuschvollen, halb wehmüthigen, halb geharnischten Protest gegen die neue Zeit, die über ihn, den mit dem ersten »Hervorruse« der ganzen deutschen Theaterwelt ausgezeichneten Acteur, den raffinirtesten Kenner des Effects, zur Tagesordnung überging.2 »Die Gnade des Hofes« ruft er aus, »die Achtung der hohen Noblesse, die Nachsicht der Kenner und der Beifall des Publicums weckten den Neid und die hämische Missgunst so stark, dass mich die Mörder des Genies und der Talente folange drückten und neckten, bis sie mich aus dem Schosse des Vaterlandes hinwegspielten.« Daran, dass er sich selbst überlebt, vermochte der arme Bergopzoom allerdings nicht zu glauben; vielleicht waren seine Schwächen in der That von den »Neuen« übertrieben,³ fein Ruf schlechter als er selbst. In den Rahmen der neuen Schule aber passte er kaum



Costum Schröders als Fallstaff

mehr, und deshalb liefs ihn auch der Kaifer, der das Burgtheater als ein modernes Heim der Kunft betrachtet und bewundert wiffen wollte, fallen.

Als im Jahre 1781 hohe ruffische und württembergische Gäste nach Wien kamen, hatte — so berichten die Chronisten — Seine Majestät die Gnade, den besten Schauspielern der Nationalbühne die Erlaubniss zu ertheilen, sich mit zwei selbst zu wählenden Hauptrollen des Beisalles der erhabenen Herrschaften würdig zu machen. Und Alle wählten; aber nicht alle kamen dazu, ihre Rollen zu spielen,

1 »Die Deutscherin, Gehalt 1200 fl.« — heifst es in den Hostheaterrechnungen vom 25. März bis 29. Sept. 1780 — »mit Auszahlung einer 10monatlichen Gage bis Februar 1781 wegen Verehelichung entlassen«.

*Bergopzooms letztes Wort an das Wiener Publicum. 12. Hornung 1782. *Ich mag hier der niederträchtigen Kunstgriffe*, heißt es in der merkwürdigen Publication, *durch die man mich in verschiedenen auswärtigen Journalen im wahren Pasquillantentone heruntersetze und meine Ehre vor der Welt zu brandmarken suchte, in denen die unverschämte Frechheit stand, dass mir die am Tage meines ersten Austritts widersahrene Ehre (des Hervorrus) erkauste Kabale gewesen sei, nicht erwähnen Er erzählte, wie man seinen alten Vertrag, der ihm im 3. und 5. Jahre eine sreie Einnahme zusicherte, einsach mit der Motivirung gebrochen habe, *Se. Maj. könne ohnehin mit einem Unterthan keinen Contract machen*, wie er in die 2. Classe der Schauspieler gesetzt ward, ja nach der 3. Classe besoldet worden wäre, wenn ihn nicht der Kaiser selbst in die 1. Classe zu setzen besolhen hätte. Seitdem aber hätten die Chicanen nicht geendet; Stephanie jun. sei schließlich sogar gezwungen worden, sür seine öffentlichen Beleidigungen im Austrage der k. k. n. ö. Regierung im Beisein der Mitglieder des k. k. Nationaltheaters vor der löbl. Commission öffentlich Abbitte zu thun. Als aber die Commission seine Abdankung beschloss, hätte der Kaiser dieselbe widerrusen. Nachdem man ihn endlich bei einer seierlichen Gelegenheit, angeblich aus Besehl des Kaisers, so weit zurückgesetzt, dass er öffentlich aus der Reihe der *ersten Schauspieler* gestrichen worden, nachdem *Brockmann so klein und hämisch, ja komoediantisch genug war*, gegen die neuen Mitglieder des Nat. Theaters öffentlich zu sagen, dass das Publicum mit ihm (Bergopzoom) unzustrieden sei, dass er ein Spott der Kinder zu werden ansinge und das Publicum längst die Lust verloren hätte, ihn anzusehen, da habe er gebeten, entweder einige Jahre reisen zu dürsen oder seine Entlassung zu erhalten. Die letztere wurde ihm bewilligt, nicht aber seine gerechten Forderungen sür eingereichte Stücke, Garderobe u. s. w.*

3 Devrient übernimmt im II. Bande seiner Geschichte der deutschen Schauspielkunst die haarsträubendsten Schilderungen des Wiener Mimen. Bergopzoom ist seine verzerrte Copie des französ. Schauspielers Hederu, von dem er sich in Strassburg hatte abrichten lassen; das rauhe Bellen seiner Zornesausbrüche, sein schleichender, schneidender Ton des Hasses, die Grimassen, Convulsionen seines Agirens« werden eingehend (nach Nicolai) beschrieben. Stephanie sen, wird als ableiernder Nachahmer Lecain's mit schreiendem und heulendem Vortrag und übertriebenem Schnupstuchspiel bezeichnet; übrigens wird auch Lange eine Überhäusung mit Accenten vorgeworsen. — Dagegen heist es im sallg. Th. Alm. 1782«: »Dass der allg. Beisall für Bergopzoom unbestochene Stimme des Publicums war, beweist die immer noch sortdauernde Anhänglichkeit des Publicums an ihn. Noch immer hat er diesen allg. Beisall als Macbeth (von Stephanie), Douglas in »Percy«, Harold in »Athelstan«, Alexander in »Codrus«, Mahomet (v. Voltaire) u. s. w. Sein Fach sind Tyrannen, Helden, zärtl. und kom. Väter, Richter, Wirthe und die österr. Bauern.«

⁴ Stephanie sen. den Lorenzo von Medici in Brandes' »Mediceern« und den alten Richter in »Wahrheit ist gut Ding« von Schletter; Stephanie jun. den van Hoeft in den »Holländern«; Lang den Medon in »Codrus« und St. Albin im »Hausvater«; Weidmann den Bettelstudenten und den Johannes im »Kobold« von Gotter, Bergopzoom den Fulgentio in den »verliebten Zänkern« und den »Zerstreuten« von Régnault; Brockmann den Capacelli in »Natur und Liebe im Streit« und den Hamlet; Schröder den König Lear und Herzog Albert in »Agnes Bernauer in«; —

unter den Beiseitegestellten war Bergopzoom. »Dass die übrigen Rollen nicht auch gespielt wurden«, schreibt der Allg. Theater-Almanach, »daran mag einestheils der kurze Zeitraum und einestheils etwas Anderes schuld sein, was der Herausgeber wohl errathen könnte, aus Großmuth aber nicht errathen will«. Also immer dieselbe mehr oder minder geheimnissvolle Klage über Mächte der Verneinung, welche sich damals wie zu allen Zeiten geltend machten! Von den Krästen, die dem Wiener Boden entsprossen und auch in Wien herangereist waren, hatte übrigens Catharina Jaquet die höchste

Mad. Weidnerin die Gräfin Elifabeth in der »fchönen Wienerin« und die Königin Elifabeth in »Gunst der Fürsten«; Mad. Adamberger die Miss Burton im »Landmädchen«; Mad. Stephanie die Laura im »öffentl. Geheimniss« und die Orsina in »Emilia Galotti«; Dlle. Cath. Jaquet die Elifabeth in »Richard Ill.« und Elwine in »Percy«; Mad. Sacco Gotters Medea und Brandes' Olivie, Mad. Nouseul die Sara Sampson und die Meta im »Loch an der Thür«; Mad. Schröder die Ariadne auf Naxos und die Lina v. Marin in den »Gesahren der Versührung«. — Gespielt wurden nur die durch den Druck kennbar gemachten Partien. Weidmann, Bergopzoom und Mad. Sacco kamen nicht zum Austreten.

1 Der Wr. Allg. Th. Alm. 1782 verzeichnet das Schaufpiel-Perfonal folgendermaßen: Präfident: Exc. Fr. Xav. d. h. r. Reichs-Graf v. Orfin u. Rofenberg, R. d. gold. Vliefses, Hr. der Herrsch. Haimburg, Thallenstein, Rofegg u. Unterliezen, Ihr. Röm. Kays. Maj. wirkl. G. R. - Oberdirector: Hr. Mich. Fr. Freih. v. Kienmayer, Ihr K. k. Maj. wirkl. Hofr. u. Obersthosmarschallischer Kanzleidir., des k. Steph. Ord. R. - Secr., Revisor u. Oeconomist: Hr. Joh. Thorwart. - Cenfur: Hr. Fr. C. v. Hägelin, k. k. Reg. Rath, Mitgl. d. k. k. Büchercensur-Hoscommission u. allg. Theatralcenfor. — Medici: Hr. Jof. v. Quarini, k. k. San. Deput. u. Reg. Rath, Phyf. im Barmh. Br. Spit., Hr. Jof. v. Oeppinger, Dr. Med. — Chirurgus: Hr. Jos. Heuseld. - Theatralausschufs: Hr. Stephanie d. Ä., Hr. Müller, Stephanie d. J., Lang, Brockmann. - Hr. Stephanie d. J. hat die Dir. über die Oper. - 1. Die Herren des recit. Theaters nach dem Alter ihrer Aufnahme: Hr Carl Jaquet, seit 1760, im Trauersp. kl. Rollen, im Luftfp. 2. Alte, milit. Rollen u. niedrigkom. Bauern. Vorzüglichste Rollen: Paul Werner, Kauzer (Werber), Pumpf (Schneider u. Hose). -Christ. Gottl. Stephanie d. Ä. (seit 1760) im Tr. Helden u. Könige, edle u. zärtl. Väter, im Lustsp. launige Alte, seinere kom. Väter u. einige Char. R. (Codrus, Canut, Hermann, Minister u. A.); - Hr. J. H. Fr. Müller (seit 1760), seit 1773 bloß im Lustsp. (Just, Gs. Fixstern in der »schönen Wienerin«, Blinks in den »abged. Offizieren« u. f. w.); Pedanten, Charakter-Rollen und seinere komische Bediente sind sein bestimmtes Fach; - Hr. Joh. Chr. Gottlieb (feit 1760), niedrigkom. R., einige Bed., besonders aber Bauern: Nikkel in »Wölse in der Heerde«, Schuster in »Wirthschafterin«, Jakkerl in den »Wildschützen«, Schulmeister Affenpreis (Findelkind) u. s. w.; - Hr. Gottl. Stephanie d. J. seit 1769, milit., rasche u. kom. Alte, Glanzrollen: Stornsels in »Olsbach«, General im »Adjutanten«, van der Hoeft in den »Holländern«; — Hr. Jos. Lang seit 1770, junge Helden u. seurige Liebh., Medon (Codrus), Effex, Thescus, Jason, Percy, St. Albin, Adolf (Loch in der Thür); - Hr. Dom. Jauz seit 1773, 2. u. 3. Alte im Tr. u. Lustsp., auch Vertraute; - Jos. Weidmann seit 1773, hoch- u. niedrigkom. Bed., Advocaten u. Notare, affectirte u. grimassirte Liebh., singt auch in Operetten, das Publicum beklatschte ihn am meisten als Bettelstudent, Kuhhirt, Klings (Loch i. d. Thür), Dr. Blasius (Lustlager) u. Vater Zep (Fassbinder); — Joh. Kopsmüller seit 1773, kl. Bed. u. Nebenr., seine brillanteste Rolle der Schneiderbub in »Schneider u. Hose«; — Joh. Bapt. Bergopzoom, zum 2. Male seit 1774 deb. als Rich. III. (f. oben); - Fr. X. Stierle, deb. in Wien 1777 als Hr. v. Milbach in »Schein betrügt«, 2. u. 3. Liebh., Bed. u. kl. Rollen (am besten als Stallmeister in Elsride, Gustav in Hamlet u. s. w.); - Fr. C. Brockmann (s. oben); - Hr. Joh. Dauer geb. zu Hildburghausen, deb. 1780 als Westindier, 2. Liebh., liederl. Burschen, schleichende, blöde, junge Herrchen, gesetzte Rollen, singt auch; beste Rollen: Hensen in »Oberamtmann u. die Soldaten«, Winter (Wahrheit ist gut Ding), Flerbach in Schröders »Testament«; - Friedr. Schütz, deb. 1780 als Carl (eisersücht. Ehesrau), Bonviv., Chevaliers. Carr. R. u. feine Bed. (Figaro im *Barbier*, der verlog. Bediente, Dichterling u. f. w.); - Jos. Ruprecht geb. z. Wien 1756,

Aushilfsr. u. Oper; - Hr. Frankenberger ebenso; - Hr. Schmid deb. 1779, Riccaut u. s. w., eigentlich Oper; - Hr. Hofmann, geb. z. Wien, Nebenr. u. Oper; - Friedr. Günther geb. im Hohensteinischen, seit 1768 beim Th., seit 1780 in Wien, Oper, feltener im Sch.; - Hr. Ludw. Schröder seit 1780 (s. oben). - Die Damen: Mad. Christ. Fr. Weidnerin geb. zu Zittau 1731, beim Th. 1741, in Wien 1748, Königinnen, edle hochkom. u. affect. Mütter. »Es wäre Thorheit. eine Rolle von ihr anzumerken, denn sie mag spielen, was sic will, das Publicum klatscht und bewundert«: - Mad. Maria Anna Gottlieb geb. zu Roswalde 1745, b. Th. 1763, in Wien 1765, Bauernweiber, Wirtinnen u. Nebenr. in Tr.; -Mad. Maria Anna Adamberger geb. Jaquet d. Ä., feit 1768; ihr ausgezeichnetes Fach sind: naive, schalkhafte u. laun. Rollen, unschuldige Landmädchen, Agnesen u. s. w., Roxelane in Solimann II., Henriettc im »poet. Dorsjunker«, das Landmädchen u. A. find allgemein bewunderte Rollen diefes Lieblings. - Mad. Ther. Brockmann, feit 1760, ging 1768 mit ihrem Manne nach Mainz, kehrte 1769 zurück, 2. kom. Mütter, Carr. Rollen 2. Gattung, Bauernweiber u. zänk. Rollen. (»Wirthfchafterin«, »Alte« im »Luftlager«). - Mad. Maria



künstlerische Stuse erklommen; sie war ein hellslammendes Gestirn, das zu rasch verlosch. Auch ihre Biographen klagen über blinde Unterdrückung dieses Genies; nur zu lange hatte man ihr die Aschenbrödel-Stellung der »unbedeutendsten Soubretten, Vertrauten und Folgemädchen« zugewiesen. Ein Ausschussmitglied hatte sogar wegen constatirter Talentlosigkeit ihre Entlassung beantragt! Da spielte sie die Elwine in »Percy« und machte geradezu Aussehen. Die Palmyra im »Mahomed«, die Ariadne auf Naxos, Elisabeth in »Richard III.«, Cleopatra in Ayrenhoss's, »Antonius und Cleopatra«, die Ophelia und eine Reihe von Glanzrollen in zeitgenössischen, seither vergessenen Repertoirestücken solgten; als Orsina sessen die Hosgesellschaft in Schönbrunn. Sie wandte an jede ihrer Rollen tieses Studium und

frappirte durch eigenartige Züge; in Wien konnte man in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts den Scherz hören, es würde Mdlle Jaquet verboten werden, in ausgesprochen schlechten Stücken zu spielen, da sie auch das schlechteste zu retten im Stande fei. Man rühmte es ihr befonders nach, dass sie aus eigenem Vermögen den Wienerischen Anklang ihrer Sprache abgelegt und ihr fonst in der Höhe schneidendes Organ mit Demosthenischer Geduld erzogen habe. Sie und Mad. Schröder machten den Anachronismen dem Damen-Costüme auf der Wiener Bühne ein Ende; sie führte einen siegreichen Krieg »gegen die Reifröcke, die schweren Flitterstickereien, die un-



geheuren Spiegeldiamanten, und imponirte nicht durch kostbare Pracht, fondern durch Correctheit, Eleganz und Geschmack der Tracht. Was der Biograph und was die zeitgenössische Kritik über sie zu fagen weifs, zeigt fie als eine interessante Frau von feltener Geisteskrast und feltenen Tugenden. »Ihr Wuchs war ansehnlich, ihr Gang edel und stolz, die Gesichtszüge regelmäfsig und kräftig gezeichnet« — fo heifst es in ihrer Lebensskizze. — »Durch die Entfernung der Schaubühne verjüngt, war es eine der reizendsten Bildungen, mit einer Phyfiognomie voll Anmuth, Geist und Bedeutung. Ihre Gesinnungen erhoben sie über ihren Stand. Keiner Niedrigkeit fähig, war sie

ebenso unsähig, eine Erniedrigung zu ertragen Mit diesen Eigenschaften ward sie in guten Häusern und Gesellschaften nicht bloß mit Vergnügen ausgenommen, sondern auch gewünscht. Hier war sie eben die Person von Erziehung und Weltton, die sie aus der Bühne so unnachahmlich spielte . . . Die Verleumdung Anna Stephanie geb. Mika, im Tr. junge Heldinnen u. bösart. Weiber, Coquetten, junge, schnipp. Damen u. verkleidete Frauenz., Gsin. Orsian, Cornelie de Carpi (Schinks Gianetta Montaldi), Mamsell Flick im Lustlager; — Dlle. Mar. Anna Destraine seit 1772, Vertraute im Tr., 2. Soubr. im Lustsp., Agnesen, Bauernmädchen: beste Rollen: Frl. Hannchen in der *schönen Wienerin*, Philippine in *Geschwind, ch's Jemand erfährt*, Dlle. Cath. Jaquet seit 1774 1. junge Held., junge trag. Liebh., seine Damen und seine launige Rollen, *man kann sie zu unseren seinsten achtiene zählen* (s. oben); — Mad. Joh. Saceo seit 1776 1. Held., zärtl. und sanste Liebh., rührende Weiber, junge Mütter (s. oben); — Wilhelmine Stierle seit 1777, 1. Soubr. und einige naive Bauernmädchen (Chatharina im *Triumph der guten Frauen« und Rosel in den *Weibern*); — Mad. Rosalia Nouseul seit 1780, Königinnen, edle, zärtl. Mütter, seine Carr., Coquetten und Char. Liebh. *Kenner und Leute, die den Kopf auf dem rechten Fleck haben, verkennen in keiner dieser Rollen die große Künstlerin, so wenig bedeutend auch manche scheinen« (s. oben); — Mad. Dauer geb. zu Gotha, seit 1780, 2. und 3. Liebh. und Vertraute. — Dlle. Brenner geb. zu Wien, deb. 1780, junge Liebh., ungezogene, läppische Dirnen, kl. Vertr. und Aushelfr. — Mad. Sophie Günther geb. Huberin geb. 1754, seit 1767 beim Th., seit 1779 in Wien, 1. Mädchen, schalkh. Liebh., Coquetten, afsect. Mädchen (Francisca in Minna, Philippine in *Geschwind, eh's Jemand ersährt); — Mad. Fried. Sophie Schröderin seit 1781 (s. oben).

hat fich nur furchtsam an sie herangewagt, aber dennoch es nicht unversucht gelassen, einen Schatten auf ihr Betragen zu wersen. Die ruhige Heiterkeit, mit der sie von der Scene dieses Lebens abtrat, strast alle Verleumdung Lüge. Bei einer Schauspielerin von ihren Vorzügen und bei einem Könige ist ein Sterben ohne Gewissensbisse die Rechtsertigung des Lebens. Ihr Tod war die Folge einer schleichenden Abzehrung, welche sie sich zuzog, als sie mit einem kleinen Fieber spielte, um für den Tag keine Unordnung zu machen. Sie betrat am 10. und 12. July 1785 als Baronin v. Schönhelm im »Ring« und Rosalie im »Sonderling« zum letzten Male die Bühne, dann leider nicht wieder. Der 30. Jänner 1786 war auch der letzte Tag ihres Lebens; der Lobspruch, der auf ihren Grabstein gehört, lautet: »Sie ist unersetzlich.«

Sonnensels hat die Jaquet in einem längeren, sehr gelehrten Gedicht als »Gräfin Salisbury« befungen.¹ Ihre Ariadne und Elisabeth in Richard III. haben gleichsalls Poeten in Verzückung gebracht, der Theateralmanach pro 1782 eröffnet ihr charakteristisches Bild in der letzteren Rolle und als Ophelia kann Schink nur Mad. Schröder mit der Jaquet, »einer der vortresslichsten Schauspielerinnen, die das deutsche Theater je gehabt«, vergleichen. Diese Künstlerin, die alte Weidnerin und Maria Anna Jaquet-Adamberger, Lange, Müller u. A. bildeten im Verein mit der Sacco und den neueingetrossenen Hamburgern in der That ein Ensemble, dem keine zweite deutsche Bühne ein besseres entgegenzusetzen hatte. Wenn jemals, so musste die Wiener Bühne im Stande sein, das Höchste zu vollbringen. Wir werden sehen, ob ihre Thaten diesen Kräften entsprachen.

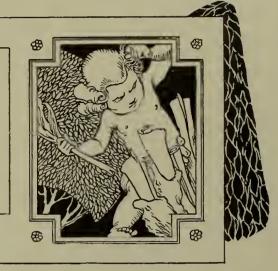
Die Schluss-Strophen Sonnensels' lauten: »Dich lobet schweigende Bewundrung mehr — Wann hinentzücket, durch Dein edles Spiel — Der Hörsaal sich, zu athmen, kaum vergönnt — Wann hingerissen durch Dein wahres Spiel — Der Hörsaal, sich vergessend, mit Dir fühlt, — Furcht, Wehmuth, Freude, Schrecken mit Dir theilt. — Doch Mädchen! Da liebkosend die Natur — Mit solchen seltnen Gaben Dich geschmückt — Der deutschen Bühne Zierd' und Stolz zu seyn — Mit diesen großen Gaben, dieser Kunst — Die ohne Vorbild Du Dir selber schussen, — Ist auch an Dich des Kenners Fordrung große — Gemeiner Schwingen höchstes Steigen ist — sür Adlerschwung kaum Mittelregion: — Die Sonne ist sein Ziel, das Deinige — Der höchste Gipsel Deiner Kunst; Nur dort — Wird Dir den unwelkbaren Kranz der Ruhm — Um Deinen Scheitel winden. Und erstiegst — Du nicht den Gipsel, o dann, wenn Du gleich — hoch über Deine Kunstgesährten weg — Dich schwängst, wärst Du ties doch unter Dir — Und dem Talent, das die Natur Dir gab. « — Das Goth. Taschenbuch 1783 publicirt eine Verzückung von Denis an die Sacco als Olivie einige Verse für das Ganze: »Dir hat Natur und Kunst, uns zu entzücken — Empfindung, Feuer, Ton, Geberden eingeprägt, — Olivie, wie unser Herz Dir schlägt, — Wie beileidvoll, wie starr wir auf Dich blicken, — Wie Dein Geschöpst, die Thräne, sließst! Sobald Du sprichst, ward stille Feier; heute — Wo ost des Pöbels Lärm das Trauerspiel entweihte, — Nach dem Beschluss stieg: Sacco, Sacco vor! « aus dem Getöse, laut und schmeichelnd an Dein Ohr. — Du kommst; man jauchzt. Du beugst Dich, Alles lauschet: »Dankbarkeit, Entzücken, Vor Euch auszudrücken, Das vermögen Worte nicht. Mein Bemühn, Euch Allen Mehr noch zugesallen, Sey, trotz der Gesundheit. « Sacco, nein! — Eh'seltner sollst Du Geist und Herz erheben — Nur, Sacco, lang, lang, große Sacco, leben! — Du seltener? Mässigung, die mehr als Lobspruch lehrt — Wie Wien Dich liebt, wie Wien Dich ehrt! «

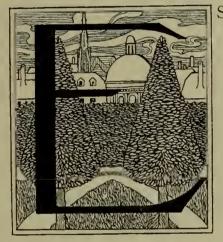




DAS REPERTOIRE. DER EINFLUSS DES KAISERS. SCHRÖDERS KAMPF UND ABGANG.

III.





S war eine in Wien felbst erkannte und im »Reiche« scharf genug gekennzeichnete Thatsache, dass sich die Wiener Bühne des Kaisers, welche ja neben dem hößischen Namen ebenso stolz den Namen eines »Nationaltheaters« führte, den Erscheinungen, Strömungen und Errungenschaften des geistigen Lebens im deutschen Volke noch immer in großer Ängstlichkeit verschloß. Keine zweite Stadt des heiligen römischen Reiches deutscher Nation durste sich eines so regen Kunstlebens rühmen, und dennoch, welche Unsruchtbarkeit in der eigenen Production, welche Vernachläßigung und Nichtbeachtung, welcher Mißbrauch der Errungenschaften des deutschen Auslands! »Wien ist in Absicht der Mannigsaltigkeit seiner Spectakel ein zweites Paris,« — schreibt ein Beobachter vom Jahre 1783.¹ »Es hat seine

Nationalbühne, sein Theater de la Foire, seine Boulevards wie Paris. Jetzt zählt Wien nicht mehr als fünf Theater: die Nationalbühne, die Noufeul'sche im Kärntnerthortheater, die Gensicke'sche ebenda, die Marinelli'sche in der Leopoldstadt und die Wilhelmi'sche auf dem Neustist ... Und trotzdem, wie wenig schöpferisches Leben! Wie gering war der Einfluss, der — im Gegensatze zu Paris, dem wahrhastigen Mittelpunkte des geistigen Lebens der Nation - von Wien, der Residenz eines großen kunstbegeisterten Monarchen auf das Reich ausströmte! Es war das Verhängniss Wiens, dass es zumeist kleine Geister waren, denen der große Geist des Kaisers gebot, und dass selbst diesen Herrscher besondere Verhältnisse in Wien und in seinen Staaten und Vorurtheile seltsamer Art gefangen hielten, so dass er trotz all' feiner warmen Impulfe, feiner schöpferischen Initiative, hemmend jenen Kräften entgegentrat, deren Bethätigung er fo dringend wünschte. Im Jahre 1774 beklagte es Wieland, dass die Schauspiele in Wien »mehr durch ihren Inhalt als durch inneren Gehalt Aufmerksamkeit erregten;« daran änderte sich in der besseren kaiserlichen Zeit zunächst noch wenig. Der Krebsschaden des beengten, farblosen, unter der Höhe der Zeit stehenden Wiener Repertoires war aber in der rein-persönlichen Theaterpolitik der Schaufpieler-Verfammlung und jener Ausschufs-Mitglieder zu fuchen, welche felbst als Autoren das stärkste materielle Interesse daran hatten, das Repertoire zu beherrschen und keinen Dichter oder Überfetzer durch die Pforte der Burg einzulassen, der ihnen gefährlich werden konnte oder ihnen den Tribut der Verehrung weigerte.

¹ Dramatische und andere Skizzen nebst Briefen über das Theaterwesen zu Wien, herausgegeben von Schink. Wien, gedruckt und verlegt in der Sonnleithner'schen Buchhandlung 1783.

Als der Kaifer feinen treuen Müller auf Entdeckungsreifen nach Deutschland fandte, sehlten dringende Weisungen für literarische Erwerbungen ebensowenig als die Austräge für Neuengagements tüchtiger Künstlerkräfte. Müller hatte, wie wir wissen, bei den hervorragendsten literarischen Persönlichkeiten Deutschlands vorgesprochen, wohlwollende Aufnahme gesunden und werthvolle Winke empsangen. Am 15. Februar 1777 veröffentlichte nun das Wiener Diarium einen Ausruf zur Einsendung von »Originalschauspielen für die deutsche Nation, Werken des ächten Genies, wo Natur und Kunst richtig verbunden sind«.¹

Diese Lockung der Burgtheater-Regie mit der Zusicherung der »Einnahme des dritten Theaterabends ohne Abzug« für große Stücke und dem ebenfalls werthvollen Versprechen einer »nachsichtsvollen Billigkeit von Seite der k. k. Cenfur« wirkte nicht. Wir bemerken keinen auffallenden Zudrang von Ȋchten Genies« zu dem Wiener Hof- und Nationaltheater. Zu groß waren die hemmenden Einflüße von officieller und nichtofficieller Seite gegen ein frisches, üppiges Emporblühen der literarischen Production in der ersten, der frei-republikanischen Epoche des kaiserlichen Burgtheaters. Der »Verfammlung« oder dem Schauspieler-Parlament sehlte außer anderen Fähigkeiten ganz befonders die Eignung, ein maßgebendes Urtheil über ein Dichtwerk zu fällen, sich von dem reinschauspielerischen oder auch persönlichen Standpunkt loszulösen und über die engen Grenzen des eigenen Rollenkreises hinauszublicken. Die Beisitzer dieses Tribunals, das über die Annahme von Stücken zu entscheiden hatte, hätten - wie einer aus ihrer Mitte, der elegante Steigentesch, bei einer späteren Gelegenheit selbst betonte — »nicht nur eine einseitige Routine oder einen bloßen Mechanismus, fondern auch literarische Kenntnisse und eine gefunde, geprüste Beurtheilungsgabe besitzen müssen . Sollten das aber gelehrte Richter über Tod und Leben dramatischer Autoren sein, welche es mitunter felbst kaum zu der Kunst des Lesens und Schreibens gebracht hatten? Und wie leicht waren die Republikaner des Burgtheaters durch ein gewichtiges Wort von außen zu bestimmen! Im Frühling 1777 fafst die »Verfammlung« den charakteristischen Beschluß: ein Schauspieler, der von einem Cavalier oder einer anderen hohen Standesperfon ein Stück bekomme, folle diefe nicht nennen, da »hiedurch die uns von Sr. Maj. ertheilte Freiheit in Annahme oder Verwerfung desfelben gekränkt würde.« Nur zu leicht, meint der Referent, könnte aus Furcht, sich die Ungnade eines Großen zuzuziehen, die Annahme eines Stückes votirt werden, wenn es auch derfelben unwerth wäre. Ein derartiges Stück folle dem Regiffeur übergeben und von diesem wie irgend ein anderes der Beschlussfassung unterbreitet werden. Ganz anders aber stand die Sache, wenn jener hohe Cavalier Kaunitz hiefs; der Fürst übersandte dem Schauspielerparlament sogar Novitäten mit den sertigen Besetzungslisten,² und sie galten als sacrosanct.

1 → Nachricht: Originalfchaufpiele für die deutsche Nation, Werke des ächten Genies, wo Natur und Kunst richtig verbunden sind, und deren Versasser nicht regellos umherschweisen, noch von willkührlichen Vorschriften, sich im besten Dichtersluge hemmen lassen; Schauspiele dieser Art gibt es noch immer sehr wenige; deren Anzahl vermehrt zu wissen, ist ein Wunsch aller Freunde der deutschen Nationalschaubühne. Die kaisert, königt. Theatral-Hosdirection will nunmehr durch öffentliche Erklärung alle dazu fähigen Geister in Deutschland ermuntern, der Nationalbühne Ruhm besördern zu helsen; und wenn sie sür Wien gute brauchbare Originalschauspiele liesern wollen, so sollen sie zur Vergeltung solgendes erhalten: Für ein ungedrucktes Stück von gewöhnlicher Größe ganzer Schauspiele, es sey ein Trauerspiel oder Lustspiel, die Einnahme, wie sie nach dem gesetzten Preise, am Abende der dritten Vorstellung baar eingeht, ohne den mindesten Abzug, ausgezahlt am nächtsolgenden Tage. Kleinere Stücke von Werth können um die Hälste geschätzt werden. Nur eine kleine Erinnerung, besonders für auswärtige Schriftsteller, deren Arbeiten uns bestimmt sind: dass ihr vornehmstes Augenmerk, unser Publikum, hießger Ort, gegenwärtige Zeit seyn müsse. Was allgemein zu beachten, wäre wohl überslüßig, hier anzussühren. Jeder Versassen, unser und Publikum geschehen soll; auch daß die kaisert. königt. Censur mit nachsichtsvoller Billigkeit ihren Ausspruch zu thun gewohnt ist. An Stephanie den älteren, Regisseur des Nationaltheaters, können die Manuscripte zugesandt werden, welcher allemal nach Monatssrist, vom Tage des Empsangs an gerechnet, entweder die Annahme versichern, oder das Manuscript zurückstellen wird. Wien, den 13. Hornung 1777.

Wien, den 13. Hornung 1777.

Wien, den 13. Hornung 1777.

**Entwerten Ausspruch zu deus Kanuspruch zurückstellen wird. Wien, den 13. Hornung 1777.

**Entwerten Ausspruch zu den Stenken zu den Stenken

² Die Verfammlungsprotokolle notiren: Die 3 Zwillinge, ein Lustspiel in 4 Aufzügen, wurde von Sr. fürstl. Gnaden dem Fürsten von Kaunitz felbst mit feiner eigenen Hand besetzt und hergegeben mit der Hoffnung, dass es diesen Carneval noch bestimmt gegeben werde. Die 3 Zanetto — Hr. Lange; Angelique — Mlle. Teutscher; Geront — Stephanie d. j.; Eleonore — Mad. Stephanie; Frontin — Hr. Weidmann; Pietro — Hr. Müller; Argentius — Mlle. Jaquet d. ä.; und 2 Kellner — Gottlieb und Kopsmüller; Commissar — Bergopzoomer; Schreiber — Kopsmüller; Gesreiter — Hr. Weiner; 1. und 2. Corporal — Hrn. Stierle und Jautz..

Wie zitterte aber die ganze Schauspieler-Republik, wenn der Kaiser selbst mit einem energischen Wink seinen Einflus auf das Repertoire bekundete, wie tief beugte sie sich vor den Geboten der Censur! Dass Kaiser Joseph II. bei seinen innigen, unmittelbaren Beziehungen zum Burgtheater wiederholt die Gelegenheit ergriff, bestimmend oder hemmend auf das Repertoire »seines« Theaters einzuwirken, läst sich begreisen. Die Beweggründe für seine Entschließungen waren dabei mitunter ganz seltsamer Art. Klingers »Zwillinge« z. B. verbot Joseph II. sosort nach der ersten Vorstellung, »weil darin zu viel gegen das vierte Gebot vorkomme, das er in Ehren halten müsse«. Den Schauspieler Lange, dem die Rolle des Guelpho einen großen Ersolg gebracht hatte, entschädigte er durch Überlassung einer »Einnahme« und empfing ihn in besonders gnädiger Audienz. Gebler gibt in seinen Briesen an Nicolai (2. Juli 1777) an, dass der Kaiser dieses Stück, »wie überhaupt alle dergleichen gräßliche, unsinnvolle Shakespearischen Nachässungen künstighin auf dem Theater verboten habe.« Damit stimmt vollkommen das sast gleichzeitige, vom 3. Juli 1777 datirte Verbot von »Romeo und Julie« mit folgender, die Massregel verallgemeinernden Motivirung:

»Ihro Majestät der Kaiser wollen keine Stücke vorgestellt wissen, in welchen Leichenbegängnisse, Kirchhöse, Todtengrüste und solche traurige Austritte vorkommen. Unter dieser Betrachtung bliebe also auch das Trauerspiel Romeo und Julie aus immer verboten auszusühren.« (Zuschrist des Hosraths v. Kienmayer an die Regie, Archiv d. Gen. Int.)¹

Nicht außer Zusammenhang mit dieser kaiserlichen Abneigung gegen das Unheimliche, Grauenhaste war wohl die Verdammung, welche Stephanie junior gegen sein bekanntes Macbeth-Drama aussprach; oder hatte sich der Geschmack binnen wenigen Jahren so gründlich zum Besseren gewendet, dass sich nun der Dichter seines Werkes schämte? Es war in der »Versammlung« vom 22. October 1778, als Stephanie diesen merkwürdigen Act der Selbst-Verurtheilung mittelst einer »Vorstellung« an das Tribunal der Collegen erhob:

Das Trauerspiel Macbeth ist von jenen Geburten, die mehr durch das Sonderbare als durch das Wahre wirken. Eine entsernte Geschichte, deren Moral auf unsere Zeit nicht past, Geistererscheinungen, überspannte Charactere, mit einem Worte Puppenspiel im Äuseren, Helden-und Staats-Action im Innern sind die Bestandtheile desselben. Ein Theater wie das hiesige, dem keines in Ansehung der Versassung in Europa gleicht, sollte nie seine Zuslucht zu Stücken nehmen, wo Prunk oder Raritätenkram die Hauptsache sind. Lautere, anwendbare Moral, mit der simpelsen Natur verschwistert, sind die ächten Bestandtheile eines guten Stückes. Stücke von dieser Gattung entsprechen am besten der erhabenen Absicht, durch das Theater Nutzen zu schaffen. Kein Unternehmen, dessen erste Frage nach Endigung des Stückes immer sein muß: wie viel Geld ist eingekommen? kann solche zu seinem Haupt-Augenmerk machen, wohl aber das Nationaltheater. Der Allerhöchste Hof, der hohe Adel und der lauterste Theil des übrigen Publicums sind die Zuschauer desselben. Diese verlangen gute, der Würde des Nationaltheaters entsprechende Stücke. Durch Raritäten werden nur den Seiten-Theatern die Zuschauer ab- und herbeygelockt, kleine Triumphe für das Nationaltheater... *leh versertigte das Trauerspiel Macbeth*, um es an die Stelle des ehemaligen *steinernen Gastmals* am Allerseelentage geben zu können. in den Zeiten der Entrepreneurs für den großen Hausen. Diese Zeiten sind, Dank sei es der weisesten Vorsicht unseres großen Monarchen, vorbey. Ich halte es umso eher sür meine Schuldigkeit, die sernere Aussührung des Stückes mir zu verbitten, da es so ganz dem gereinigten Theater entgegen obgewaltet.*...

So strenge Selbstkritik übte der Schauspieler, der allerdings auch anderen Dichtern gegenüber kräftig Schere, Rothstift und Richtbeil schwang. Er richtete seine eigene Vergangenheit hin, um sich ganz als neuer Mensch, als moderner Schauspieler des Kaisers zu erklären. Die Abneigung des Kaisers gegen das Trauerspiel überhaupt war notorisch. In seinem Gutachten über die an der Theaterversassung vorzunehmenden Änderungen klagt Lange darüber, dass sich »die meisten Versammlungsmitglieder scheuen, Trauerspiele, sowohl alte, als neue, anzunehmen und aufzusühren, weil Ihro (Seine) Majestät kein Wohlgefallen daran sänden«.... »und doch«, fügt der Schauspieler hinzu, »haben wir nicht den geringsten Wink darüber von der obersten Hosdirection erhalten!« Der deutliche Wink gegen »Romeo und Julie« war indes schon wenige Monate vorher ersolgt; die beiden Stephanie, welche stets im unmittelbaren Rapport mit der Hosdirection standen, mögen wohl auch über die bei Hose herrschende Richtung orientirt gewesen sein und wußten sich darnach zu richten. Man begreift es vollkommen, dass solche Winke von hoher Stelle, eine solche noch

¹ Gloffy (»Zur Geschichte der Wiener Theatercensur«) schreibt dieses Verbot der Kaiserin Maria Theresia zu. Sollte es auch von dieser Seite angeregt worden sein?

weitergehende Beschränkung des aufführbaren Materials die gleichzeitigen Bemühungen zur Erweiterung des Repertoires bedenklich paralysirten. Im Jahre 1778 weist die »Verfammlung« ein Schauspiel »Sophie« mit der Motivirung ab, das »vermöge allerhöchstem Besehl kein Stück zu erlauben wäre, in welchem in dividuelle Beziehungen auf die allerhöchsten Perfonen vorkommen und weil es laut Acten vom hiefigen Stadtgericht mit diesem Stück eine solche Bewandtnifs hat«. Oft kehrt in den Voten der fogenannten Verfammlung und in den (im Wiener Intendanz-Archiv gesammelten) Reseraten des Regieausschusses der Hinweis auf die vollkommene Abneigung des Kaisers gegen jene dramatischen Werke wieder, welche das Gepräge der Sturm- und Drang-Periode trugen und in der Bethätigung wilder Kraftgenialität, in der Anhäufung lärmender und blutiger Thaten, in der Zügellosigkeit der Scenenführung und der Rohheit der Sprache Schauerliches leisteten. In dem Referate über eines jener »militärischen Dramen«, welche das Glück des Möller'schen Soldatendramas »Der Graf von Waltron« hervorgebracht hatte, »General Schlensheim«, bemerkt Brockmann (1783): »Ich bin weit entfernt, diefes Stück vorzufchlagen, da der oft wiederholte und neuerlich noch geschärfte Besehl Sr. Majestät es uns zur Pflicht macht, dass das Theater nicht mit solchen, sich nur mit Lärmen und Spectakel auszeichnenden Stücken beladen und damit der Geschmack des Publicums noch mehr verderbt werde.« In der Besprechung eines eingereichten Dramas »Kaifer Carl III. genannt der Dicke« bemerkt Stephanie fen., das Stück könne fchon feines Inhalts wegen nicht auf die Bühne eines k. k. Hoftheaters gebracht werden. Auch gebe sich der Verfasser zu fehr als Nachahmer Shakespeare's und einiger deutscher Originaldichter neuerer Art; »wenn er seinem eigenen Genie folgen, das gute Theater und die Natur studieren würde, so könnte er wohl in Zukunft etwas Vollkommenes liefern«. Als nach einiger Zeit »Carl der Dicke« trotzdem wieder eingereicht wird, thut Stephanie jun. folgenden charakteristischen Ausspruch:

»Die Sucht, Begebenheiten aus der teutschen Geschichte nach Shakespeare's Manier sür das Theater zu bearbeiten, verursacht seit einigen Jahren die Armuth an guten, brauchbaren Originalen. Diese Manier ist freilich die leichteste, sich zum Dichter zu machen, aber zugleich die nachtheiligste für den Geschmack. Man sieht zur Genüge, dass hiedurch der Werth guter, regelmässiger Stücke immer mehr und mehr fällt, und besser wäre es sür das Theater gewesen, man hätte diese ungeheuere Manier unter dem Moose ruhen lassen.«

Ein fünfactiges Trauerspiel »Cosmus II. Herzog von Florenz« wird, weil es im Stoff »Julius von Tarent« und den »Zwillingen« ähnelt, sofort abgelehnt. Stephanie fen. begreift gar nicht, wie ein Autor noch »klingerischer« fein konnte, indem er abscheuliche Höllensürsten und Teuselsbilder in Callot's grotesker Manier darstelle. Das Congrève'sche Trauerspiel »Liebe und Hass unter den Königen«, das für Wien nach der Schlegel'schen Bearbeitung nochmals bearbeitet worden war, charakterisirt der jüngere Stephanie als ein »Stück voll Mord, Rache und schändlicher Liebe, das unmöglich andere Empfindungen als Ekel und Abscheu erregen könne«. Die Tragödie »Hermine und Palmira« findet nachstehendes Todesurtheil:

Ein Gewebe von Unsinn und Unwahrscheinlichkeiten, eine Schmierere i ohne Kopf und ein Gewäsch ohne Hirn; kein einziger auffallender, durchdachter oder ausgeführter Charakter, eine matte, krastlose, pöbelhasse Sprache, mit einem Worte, eine Arbeit für den Käsestecher. Sollte der Hr. Autor appelliren, so brauche ich keine andere Rechtsettigung als die Production dieser Missgeburt. Das Lustspiel »Der Magnetismus« ekelt den Reserenten derart an, dass er nicht einmal ein Pröbehen dieses Unsinns zu geben wagt. Ein Lustspiel »Der großsmüthige Fürst oder der seltsame Gast« wird als das abgeschmackteste Stück, das je dagewesen, geschildert. Der großsmüthige Fürst verschenkt an einem Tage 2.145,360 fl., eine Kammerjungser erhält 4760 fl. für ein Glas Wasser; der Fürst gehört unter Curatel, klagen die Reserenten. Einem Lustspiel »Die Schauspieler« widmet Brockmann ein kurzes Vernichtungswort: »Es ist nicht möglich, dieses Ding ohne Ekel und Unwillen durchzulesen. Glauben Sie mir auf mein Wort, dass das Leopoldstädter Theater, so wenig lecker es sonst in der Wahl seiner Stücke ist, sich doch schämen würde, dieses von einem Schauspieler geschriebene Stück auszusühren.« Aber auch mit Emanuel Schikane der, dem Gebieter des Theaters a. d. Wien, der dem Burgtheater ein Schauspiel »Gist und Gegengist« einreicht, geht man nicht sanster um. Stephanie sagt: »Herr Schikane der hat Alles, was nur Lärm machen kann, als da ist: Ins Gewehr rusen, einen Marsch mit Trommeln und Pseisen, Taselmussk. Verwundung, entblöste Degen, Ohnmachten, zerßreute Haare, Verkleidungen, Posthörner und Ausruhr, in dieses Unding gebracht, das wohl schwerlich aus einer anderen als seiner eigenen Bühne ausgesührt werden wird. Seine Personen, die doch aus der seinen Gesclisschaft sein sollen, handeln und sprechen pöbelhaft.»

Recht schön geht es in einem von dem ehrwürdigen Pfarrvicarius Joseph Weißbacher zu Lauffen eingereichten Schauspiel »Bona oder Die Dankbarkeit« zu. Eine Scenenprobe:

Montaldo: Ihre Liebe schwellet Mücken zu Elephanten auf.

Ifabella: Und Ihr Hass fäuget Elephanten aus, dass sie Mücken werden.

König: Derjenige hat keine giftige Nachtlust zu fürchten, welcher dem Gestanke erwürgeter Leichname trotzen dars, die auf dem schlachtselde über einander saulen.

Gräfin: Der Mann, der für feinen König wie ein winniger Tiger focht, dem man die Jungen von feinen angeschwollenen Brüsten raubete! (Stösst Bona mit dem Fusse weg.) Packe dich, salsche Schlange: dein Mund vergistet ärger als Tarantella! Ha, zittere! Du musst meine Rache sühlen — nicht Tigerrache. Weiberrache.

Montaldo: Der Himmel ist zu gewissenhaft und aufrichtig. Er segnet nicht Anschläge, welche durch Lügen zusammengewebet sind.

Bona: Es wundert mich, dass noch ein reiner Damps aus einer so stinkenden Psütze aussteigen mag.

König: Du hast einen Canal zu meinem Herzen gegraben, den ich nicht mehr abzuleiten weiß.

Bona: Ich erröthe über meine Worte nicht.

König auf die Gräfin: Entfernet dieses Aas von meinem Angesichte!

Gräfin: Genieße nunmehr die Früchte deiner iscariotischen Absichten: Mir soll dieser Dolch, der von der Brust meiner Feindin abglitschte, meine Schande in meinem eigenen Blutc abspülen.

Ähnliche Scenen zeigt das Trauerspiel »Der Vermählungstag«: ein Sohn, der seinen Vater als Gatten der eigenen Braut wiedersindet; wüthender Dialog voll von nicht wiederzugebenden Flüchen, Tod aller Betheiligten. Diese Verdammungsurtheile sind umso begreislicher, als die Originale, die typischen und bahnbrechenden Werke jener Zeit der literarischen und politischen Gährung den Weg auf die Wiener Bühne nicht oder mit außerordentlicher Verspätung fanden, die Nachahmungen aber gewöhnlich das Geniale durch Ungeheuerlichkeit, Brutalität, Blutdurst und Regellösigkeit zu ersetzen strebten. In der Beurtheilung einer Wertheriade »Der Seelenverkäuser« ruft Brockmann:

»Wieder eines von den Producten, womit feit Werthers Erscheinung das liebe Deutschland bis zum Ekel überhäuft wird. Selbstgespräche voll seelenschmelzender Wonnegesühle, Haranguen an den lieben Mond, den stummen, süssen Vertrauten qualvoller Liebe, ein paar Aussälle gegen die stumpsen Alltagsgeschöpse, die nicht sühlen, edle Selbstständigkeit nicht ersassen können in stürmendem Drange, mit allmächtiger Schnellkrast u. s. w. Schwärmerischer Unsinn auf der einen, Plattitüden auf der anderen Seite sind die Ingredienzen, woraus gegenwärtiges Stück wie die meisten dieser Art bestehet. Das leidige Werthersieber hört (dem Schutzgeiste des besseren Geschmacks sei es gedankt) nach und nach auf zu toben, und die Zeit ist sass vorbey, wo derlei sogenannte Genieerscheinung en Alt und Jung bezauberten «

Aus einem Trauerspiel »Francesca da Rimini« theilt das Referatprotokoll (1779) folgendes charakteristisches Textpröbehen mit:

Lanzilotto flucht: *Die Erde verdorre, wo ich hintrete, das Tageslicht werde ein grauer Nebel, du, Mond, verfinstere dich vor meinem Anschauen, von deinem Haare, Nacht, tropse Gift statt Thau auf die Pslanzen, die ich berühre, mein Athem stinke, mein Blick tödte, Natur, kehre deine Scheußlichkeit heraus! « — Und ein Blümcher, aus dem *verliebten Tagebuch « der Francesca: *Ach, nicht wie der kleine Bach geschwätzig, sondern wie der tiese Strom still und majestätisch hinslieset, so ist meine Liebe. Aber auch wie der brausende Waldstrom ist, den häusiger Regen und schmelzender Schnee von den Bergen schwellt, dass er austritt und Felsenstücke vom Grunde hebt und eingewurzelte Eichen mit sortreisst, so ist sie, wenn sie nächtlicherweile mich ost ergreist, in diesem Busen gährt, in Seuszern ausstöhnt, in Thränen sortströmt und mich ungestüm in meinem Bette herumwirst; die Schwansedern sind harte Kiesel und meine Lenden liegen sich wund aus der harten Leinwand «

Historische Tragödien, für welche Goethe's »Götz von Berlichingen« den Weg gewiesen, können der Abweisung sicher sein. Darunter waren Dramen nachstehender Titel: »Wenzeslaus, Kaiser der Deutschen und König der Böhmen«, »Ludwig der Strenge«, »Gottsried von Bouillon«, »Hedwigis von Wessenwang« (nach Corneille's »Cid« unter Anwendung auf die zweite Belagerung Wiens versast), »Der Tyrann in den sieben Thürmen«. Ein Trauerspiel »Der Königsmord« wird »trotz mehrerer Schönheiten seiner Schwärze willen« von der Annahme ausgeschlossen. Zu einer sehr protegirten Tragödie »Ataliba«, welche Pizzaro zu rechtsertigen und alle Greuel einem habfüchtigen und fanatischen Mönche aufzulasten sucht, bemerkt der Referent: »Wer Robertsons und Russels Geschichte Amerikas gelesen hat, wird sich nur mit Ekel durch diese Schauspiel durcharbeiten können, das das völlige Gepräge einer Haupt- und Staatsaction trägt « Ein Schauspiel »Wallerbeck und die Brüder« sindet Stephanie sen. sehr gut und von großer Wirkung für jede Bühne, die es geben dars, doch erscheint es ihm unschicklich, dass der König selbst in dem Stücke austritt und dass fast alles vor ihm vorgeht. Für das Wiener Theater sei es nichts, »theils wegen der abscheulichen Schanddirne nebst ihrem K. . . , theils wegen der Schwärze vieler einzelner Züge und sast des ganzen Gemäldes«. Die von weltenstürmenden Söhnen der Zeit erhobenen stammenden Proteste gegen bekannte Misstände an kleinen

Fürstenhöfen, gegen socialen und politischen Druck wurden von zahllosen Stümpern zu den unglaublichten, in kraftgenialischer Rohheit großen Nachahmungen missbraucht. Eine Probe gibt das Referatprotokoll vom Jahre 1779 aus der fünsactigen Komödie »Der Schwur«:

»Der Stoff ist einfach eckelhaft: Ein Graf ist sest überzeugt davon, dass all' seine Vorsahren und er selbst Hahnreis gewesen, und nimmt seinem Sohne einen Eid ab, sich niemals zu vermählen. Trotzdem ist der junge Graf auf dem besten Wege dazu mit einer jungen Witwe, als der Papa ihm hart ins Gewiffen redet. »Die Hahnreischaft«, fagt der Edle, »ist schuld daran, dass unser Geschlecht nicht so hinausgekommen ist, wie es zu hoffen war; dadurch kam eine fremde Mischung, eine Säure in unser Geblüt und dann sassen die alten Kerls auf den Gütern und nahmen sich's zu Herzen.« Diese Philosophie hält den salten Kerl« nicht ab, selbst dem Sohne die sehöne Witwe wegzuschnappen. slch gebe mich für dich zum Opser hin. 1ch bin dies Elend schon gewohnt, bin auf alles gesasst, hab's ertragen, und werd's ertragen lernen.« Und so geschieht es, die neue Gräfin betrügt den Gatten sofort mit einem 15 jährigen Burschen. Damit schließt das Stück. »Die Sprache beweißt«, sagt Stephanie jun., »dass cs aus der Feder eines unserer rohen Krastgenies ist, die die Bühne gern zum B 11 - Spiegel machen möchten. 1ch bin überzeugt, dass kein Theater, wo nur noch ein Funke von Sittlichkeit ist, dieses H jägerproduct aussuhren wird.« — Aus einem Originaldrama »Der Monarch« pflückt Brockmann folgendes Stylblümchen: »Er beelendet mich. Die ganze Stadt ist sagungsvoll: nicht von Freudenschüßen, von Trauerknällen nur soll sein Thron erschüttert sein. Unsere Gräfinnen schnauben nach bethronter Liebe hinaus. Nur einen Uhrpunkt überheben sie mich der Noth « Dergleichen findet man auf jeder Seite, aber mich ekelt, über dies Unding ein Wort mehr zu fchreiben.« — Über ein Luftspiel »Kuppele i thut felten gut« gibt Brockmann folgendes Todesurtheil ab: »Der Autor wäre wohlmögend zu erfuchen, ehrliche Leute in Zukunst mit so unsinnigem Zeug zu verschonen und ihnen nicht eine Zeit abzustehlen, die sie nothwendigeren Dingen als der Lesung seines Geschmieres widmen müssen.« Ein einactiges Schauspiel des merkwürdigen Titels »Ferdinand und Luise« nennt Schröder »ein Gewebe des abscheulichsten Unsinns«. In einem Lustspiel »Charlotte von Freiburg« oder »Das Winterquartier der Husaren« bemerkt Brockmann eine auffallende Ähnlichkeit mit Goethes »Clavigo«, Goethes Wortfügung fogar, nur kein Fünkehen von Goethens Geist. In dem Lustspiel »Der Berus« oder »Die spanische Klostereandidatin« sindet Schröder die beste Sprache, die er feit einem Jahre von Wiener Autoren gelesen habe, bezweiselt aber, ob eine Handlung, welche eine Klostercandidatin in eine Liebesaffaire verwickelt zeigt, für Wien paffend fei.

Wenn man glaubt, Joseph II., dessen Machtwort so viele geistliche Ordenshäuser vernichtet hatte, wäre antikirchlichen Theaterstoffen geneigt gewesen, dann besindet man sich überhaupt im Irrthum. Als man das Schauspiel »Lucinde«, das den Kaiser wegen jener Massregeln pries, einreichte, war Müller, ein ziemlich genauer Kenner der kaiserlichen Intentionen, gegen die Aussührung, »weil Handlungen des Landesfürsten in Religionssachen nicht auf die Bühne gebracht werden follten«. Gotters »Marianne« (nach der »Melanie« des La Harpe), die schon entsprechend gemildert war, wurde von Stephanie abgelehnt, da ihre Aufführung »gerade jetzt, wo so viele Broschüren gegen Geistliche und Kirchenbräuche erscheinen, am unschicklichsten wäre«. Wenn der Kaiser jedem antikirchlichen Stücke entschieden widerstrebte, so hat ihn Schink (1782, Dramatische Fragmente) richtig verstanden: »Der Hause des Volkes war zu weit zurück, um aus der Darstellung des Unwürdigen, Verächtlichen, Lasterhaften einzelner Glieder des geistlichen Standes nicht Verachtung für den ganzen geistlichen Stand und aus dieser Verachtung für das, was sie lehren, für die Religion selbst, zu solgern.«

In diesem Sinne wirkte auch der vom Kaiser (nach der Enthebung Sonnensels') ernannte Censor, Regierungsrath Franz Carl Hägelin, einer der bekanntesten jener »ausklärenden« Geister, welche aus der Theresianischen in die Josephinische übergegangen waren und nun noch thatkräftiger namentlich für die Hebung des Volksschulwesens, aber auch für die Läuterung des Geschmacks, für die Entsaltung der in Österreich schlummernden Kräfte wirkten. Ein geborener Vorderösterreicher (geb. 1735 zu Freiburg i. Br.), hatte er in Halle bei Wolf Philosophie, Mathematik und Naturlehre studirt, war durch FML. v. Kleinholt für den Staatsdienst empsohlen worden, hatte vorwiegend auf dem Gebiete des Cultus und Unterrichts reformirend gewirkt und große Ideen über die Entwicklung des Schulwesens, der deutschen Sprache und Wissenschaft für die Zukunst Österreichs entwickelt. Jede antikirchliche Thätigkeit lag Hägelin fern, er schrieb sogar eine Übersetzung des Werkes »Über die Wahrheit der katholischen Religion« von Canonicus Grosteste in Orleans, die der Erzbischof von Wien in einem Hirtenbrief empsahl, und musste wegen seiner streng-katholischen und antiprotestantischen Gesinnung zur Mässigung ermahnt werden. Dies hinderte durchaus nicht, dass er stets für eine vernünstige Ausklärung eintrat und manchem reichsdeutschen literarischen Organ, z. B. Wielands »Mercur«, die bisher verlegte Bahn nach Österreich freimachte. Das Amt des Censors verwaltete Hägelin¹, soweit es die

¹ In feinen Beiträgen »Zur Geschichte der Wiener Theatercensur« (Sonderabdruck aus d. Jahrb. d. Grillparzerges. 1896) hat Carl Glossy Hägelin und seine Thätigkeit actenmäßig und eingehend geschildert.

Büchercenfur betraf, volle 40 Jahre, foweit es die Theater betraf, 35 Jahre (bis 1805). Und diese Theatercensur erstreckte sich selbst auf alle in Zeitschriften erscheinenden Artikel über Theater, auf alle das Theater berührenden Schriften; das Honorar aber betrug für die Büchercenfur 500 fl. jährlich, für die Theatercenfur Null. Darob staunte mit Recht Minister Hatzseld; das war eine Arbeit, »die er felbst nicht um zehntausend Gulden jährlich übernähme!« Hägelin war bescheiden und arbeitsam; er machte jedes seiner Prüsung unterbreitete Stück zum Gegenstande eines forgfältigen Studiums und legte mit feinen Analyfen und Urtheilsbegründungen ein ganzes »Hausprotokoll« an. Als er fein Amt antrat, galt es nur, die Ausrottung der extemporirten Komödie zu vollenden; feine einzige





Scenenbilder aus Ifflands » Verbrechen aus Ehrfucht«.

Directive war, darauf zu achten, »dass auf dem Theater nichts extemporirt werde, keine Prügeleien stattfänden, keine schmutzigen Possen und Grobheiten passirt, sondern der Residenzstadt würdige Stücke aufgeführt werden«. Mit der wachfenden literarischen Production wuchs aber Hägelins Aufgabe hoch über diese primitive Weisung empor. Auch die von der Büchercensur genehmigten Stücke hatten noch das erlöfende »Scenis admittitur« von der Wiener Theatercenfur zu erlangen; 1782 wurde ihr die Cenfur aller in den deutschen Erbländern aufzuführenden Stücke überantwortet und da zu alledem jedes marktschreierische Strassenplacat von Hetz, Feuerwerk und Seiltänzerbanden dem Richterspruche der Censur unterworfen war, wuchsen deren Agenden ins Ungeheuerliche. Außerdem hatte man mit den beengenden Vor- und Neben-Cenfuren durch die Hoftheater-Direction (Hofrath v. Kienmayer) und andere höhere Factoren zu rechnen. Hägelin half sich mitunter über alle Schwierigkeiten hinweg, indem er zu Lebzeiten der Kaiferin Maria Therefia diefer felbst durch den Cenfur-Präfidenten Graf Lanthieri genaue Analyfen der cenfurirten Stücke zugehen liefs; nach der Einrichtung des Inspicienten-Ausschuffes im Burgtheater bildeten deren Urtheile eine Art Vorcenfur, auf welche Hägelin umfo mehr Rückficht nehmen mufste, als fich nach dem Eintritte Brockmanns und Schröders der Werth und die Bedeutung der Ausschuss-Referate wesentlich hob. Für die Beurtheilung der eingereichten Stücke galten in der Hauptsache auch in dieser Aera die von Stephanie dem Jüngeren in seinem Gutachten vom März 1778 aufgestellten Grundsätze:

*1. Das Trauerfpiel sei reich an Handlung, an erhabenen Gesinnungen, ohne ins Gräsliche zu sallen, es errege Mitleid und Furcht, aber nicht Abscheu und Entsetzen. Die alten sranzösischen Dichter ließen nicht einmal einen Mord öffentlich vorgehen, vielweniger hätten sie todte Körper ganze Aste hindurch ausgestellt; dass dergleichen Vorstellungen stets nur revoltiren, bleibt ausgemacht. Es sühre eine edle, hohe Sprache, aber keinen von Phantasien verwebten Wortkram. 2. Das rührende Lustspiel, dessen Handlung zwischen dem täglichen und seltenen innesteht, zeige besondere Charaktere, möglichere rührende Handlung als das Trauerspiel, ohne ins Romanhaste zu sallen. Seine Bewegungen, die es erregt, seien angenehm, ohne zu erschüttern. Jeder Charakter desselben sei belehrend, das Ganze zwecke zur Sittenlehre ab, ohne abgeschmacht und ermüdend zu werden. Die Sprache sei erhabener als die im Lustspiel, ohne den Schwung des Tragischen zu haben. — 3. Das Lustspiel enthalte Charaktere aus dem gemeinen Leben, doch nicht ohne Interesse, Satyre ohne Pasquill zu werden, errege durch Witz und Natur Lachen, nicht durch Posse und Unanständigkeit. Es zwecke zur Besserung ab durch Schilderung seiner lächerlichen Charaktere, ohne den Anschein eines Lehrgebäudes zu haben. Die Sprache sei von der Natur, nicht aber vom Pöbel genommen. Stücke von dieser Gattung werden sich immer auf dem Theater erhalten und Nutzen verschaffen. Sie können jedoch nicht auskommen, solange tragische Ungeheuer, Possenspiele und Raritätenstücke neben ihnen ausgestellt werden; denn der Hause bleibt zu sehr am Äussern hangen. Man muss sich nicht durch einen speculativen Financier zur Aussührung irgend eines schlechten, aber Casse versprechenden Stückes verleiten lassen, damit könnten die vielen Nebentheater auswarten.«

Diese Grundsätze wurden, wie wir wissen, in das neue Theaterstatut übernommen. Nur die Schlussfätze des Stephanie'schen Manuscripts finden sich einigermaßen. geändert; nach dem neuen System — so heifst es in dem Statut — »follten auch die alten, bereits vorhandenen Stücke gemustert, einige davon ganz verworfen, andere neu eingelernt werden, je nachdem fie folche Probe halten«. Was war die erste Folge jenes ersten Aufrufes an Deutschlands Ȋchte Genies« vom 13. Februar 1777 gewesen? Den ersten Preis erhielt ein Lustspiel von Stephanie jun., »Der Unterschied bei Dienstbewerbungen«. Damit wurde das Theater nach Ostern wieder eröffnet. Und deshalb solch' ein weithinhallender, stolzer Ruf?! Dass die Grundfätze Stephanie's zum großen Theil den bekannten Neigungen und Abneigungen des Kaifers, feinem guten Geschmacke und seinen Idiosynkrasien entsprachen und dass fie von dem Inspicienten-Ausschuffe ängstlich befolgt wurden, haben wir gesehen. Ein fast unübersehbarer Kreis von Tragödien, Schaufpielen und Lustspielen, welche das damalige deutsche Bühnenrepertoire bildeten, waren Jahre und Jahrzehnte hindurch oder für immer vom Burgtheater ausgeschlossen, darunter scheinbar harmlose Repertoire-Bestandtheile fast aller deutschen Bühnen. Großmann's »Nicht mehr als 6 Schüffeln!« wurde 1780 wegen Beleidigung des Adels verworfen; Stephanie jun. fand fogar eine Beleidigung ganzer Reiche darin; Holland z. B. sei gebrandmarkt und nur ein Brandenburger als Typus eines braven Kerls hingestellt worden. Als Schröder 1782 eine Bearbeitung des Stückes lieferte, fand fie Brockmann noch immer unschicklich, »weil darin der Adel lächerlich, wo nicht gar verächtlich gemacht würde«. Nun aber kam das Stück doch auf die Bühne. Auch »Das Räuschchen«, ein allgemein beliebtes Lustspiel, wurde vom Wiener Regiecollegium verschmäht; Stephanie sen. findet es »allzusehr auf den fächlischen Ton gestimmt, auch habe es Anstössiges in Charakteren, Vorfällen, Gesinnungen, befonders sei ein zehnjähriges mannsfüchtiges Mädchen offenbar unsittlich«; Brockmann verwirst es als »fade-fächfisch-witzig«. Ein Lustspiel »Die Marchande de Mode« wird als locales Pasquill abgelehnt,1 ein Unfall, der so mancher, mit Wiener Anspielungen versehenen heimatlichen Arbeit passirt, namentlich wenn sie dem »Negocianten-«, dem Handelsstande angehört.

Wenig bekannt ist es, dass Kaiser Joseph mittelbar Iffland veranlasst hat, seinem viel aufgeführten Schaufpiel »Verbrechen aus Ehrfucht« ein zweites Schaufpiel »Bewufstfein« gewiffermaßen als Correctur folgen zu lassen, da der Kaiser bei der Aufführung jenes Dramas in Wien den Ausspruch gethan hatte: »Ich würde nicht fo gelinde mit Ruhberg umgehen als der Verfasser.« Der Kaiser wollte strenge, greifbare Sühne für ein Verbrechen. Und Iffland beeilte sich, auf dieses Kaiserwort zu achten. »Dieses Urtheil des Gesetzgebers, des Freundes der Menscheit«, sagt Ifsland, »dessen Weisheit Schwächen und Laster abzuwägen weiß, ließ mich beforgen, mein Stück sei zwecklos oder gar schädlich. Ich dachte mir seine Wirkung besonders in den kaiserlichen Staaten. Sie muß dort befonders schädlich sein. Wie oft hören wir nicht von Verbrechen, die das sanste Herz des Monarchen im Schmerz brechen machen mußsten; wo das Erbarmen durch Weib und Kind für den Gefallenen fprach, wo die Nation Erbarmen feufzte, wo ficher das ganze Gefühl des guten Menschen in dem Monarchen Erbarmung rief! Aber Herrscherverantwortung hiefs den Stab brechen; Joseph ist mild, ist Menschenfreund, Selbstregierung verbürgt seine Menschenkunde. Tief muß durch bittere Erfahrung die Menschheit in seinem Blick gesunken sein, da ihre unheilbaren Gebrechen dies Kennzeichen der Majestät, Milde und Trauer, in seinem Herzen verschlossen haben. Dann ist es gefährlich, dass ich Mitleid erregt habe, wo alle Schrecken des Gefetzes Schauder erregen follten; ich muß dieses Unrecht gut machen, fo viel ich es vermag«. So entstand »Das Bewusstsein« mit fürchterlicher Strafe für Ruhberg. Was schließt Schink

¹ In Müllers Referat heißt es: » Noch ist in dem Stücke ein episodischer Liebhaber, ein junger Psastertreter und übertriebener Modenarr, der zur Haupthandlung nichts beiträgt, eingeschaltet. Sowohl dem Namen als dem vorgeschriebenen Ausputze nach ist es der junge Mensch, der vor einigen Monaten wegen seines besonderen Anzuges aus dem Graben öffentlich ausgeklatscht wurde. Da ein höherer Besehl diesen Unsug öffentlich durch die Regierung hat untersagen lassen, verbietet sich die Annahme dieses pasquillanten Stückes von selbst. Über alles dieses hat es kein Interesse, und die darin vorkommenden frechen Zweideutigkeiten und schlüpsrigen Situationen machen es der Aussührung unwürdig.«

daraus? Dass in den kaiserlichen Staaten die Moral vollkommen gefunken sei. Veruntreuung, Betrug und Verrätherei dort an der Tagesordnung, Üppigkeit und Luxus die Triebfeder aller Verbrechen sei; dort allerdings müsse der mildeste Monarch erbarmungslos werden. Deshalb aber, meint er, hätte Iffland nicht alle außeröfterreichischen Bühnen mit seiner verspäteten Gerechtigkeit strafen müssen ... »Ausgeschlossen blieben von der Wiener Hofbühne — um den kleinen Kreis des Erlaubten weiter zu kennzeichnen — alle Stücke, denen auch nur die leiseste Beziehung zum Wiener oder anderen Höfen nachzuweisen war. In einem Drama wienerischen Ursprungs »Edwin und Emma« bemängelt Brockmann die Bezeichnungen »weibischer und ungerechter König« und spricht jedem Dichter das Recht ab, »ein europäisch gekröntes Haupt zum Triebrad feiner Erfindungen zu machen«. Eine Kaiserentsetzung galt als ebenso unmöglich auf der Wiener Bühne wie die Beleidigung einer republikanischen Regierung, z. B. der venetianischen, die in einer Tragödie »Die scharfen Gesetze der Republikaner« oder »Erkundige Dich« unsanst angefasst worden war. Selbst das Lob von Monarchen war bedenklich; das Drama »Sophie« und das Luftspiel »Tugend adelt von selbst« entfielen, weil man den Ruhm der handelnden Königin auf Kaiserin Maria Therefia zu beziehen vermochte. Umfo merkwürdiger ist die Annahme und Aufführung von Werthes' Drama »Rudolph von Habsburg«,¹ das doch fo reich an »Beziehungen« war! Der Dichter erhielt fogar 135 fl. 5 kr. als »Dritte Einnahme« dafür! Interessant ist die Äußerung Brockmanns über das Stück und die Gründe, welche für oder gegen seine Aufführung sprechen:

»Es wird wohl Niemand einsallen können, diese Arbeit für schlecht zu erklären; im Gegentheil glaube ich, dass sie eines der besten literarischen Producteist, deren sich Deutschland seit einigen Jahren zu ersreuen hat, gehört aber meiner Meinung nach unter diejenigen Stücke, die gut zu lesen, desto schlimmer aber aufzusühren sind. Ich habe zum Beweis einen Auszug der verschiedenen Theater-Decorationen und Verwandlungen beigefügt, die - wenn sie alle mit vielen Kosten gemacht würden - dem Stücke (aber doch auch nur fürs Auge) einen glänzenden Success verschaffen könnten, wenn sie aber, wie es hier der Fall ist, wegbleiben müssen, nur ein mageres Skelett übrig lassen werden. Auch Unwahrscheinlichkeiten enthält das Stück, die dem Leser zwar wenig, dem Zuschauer aber, der die Geschichte lebhast vor seinen Augen vorgehen sieht, desto mehr auffallen müssen. Darunter gehört hauptsächlich die Verkleidung Rudolphs als päpstlicher Nuntius, der mit Ottocar speist, sein Freund wird, ohne dass dieser jenen erkennet, da er doch kurz vorher mit ihm nothwendig gesprochen haben muss, weil er ihm aus den Knieen gehuldigt hat. Und das Gesicht eines solchen Monarchen vergisst man doch so geschwinde nicht als das eines Menschen, der uns eine Zeitlang vorher eine Prise Tabak gegeben hat! Mit einem Worte, wenn der Hr. Verf. durch viele Mühe sein Stück vollkommen aufführbar herstellt, so erhalten wir einen zweiten Rudolph von Habsburg, der ungeachtet der besten Versisication doch wenig mehr Glück machen wird als unser erster, und dieses ist, glaube ich, der großen Mühe nicht werth. Man zählt denn auch nicht weniger als 18 Verwandlungen. Man foll u. a. die Gruft der böhmischen Könige mit den Särgen u. s. w., dann aber als befonders effectvoll im IV. Act den großen Saal im neuen Palaste der Freude sehen. Die Säulen schimmern von kostbaren Steinen. In der Mitte prangt ein glänzender Thron. Auf einer Seite sieht die Göttin der Freude mit ihrem ganzen Gefolge, den Liebesgöttern, Scherzen und Vergnügungen der Sinne. Auf der anderen Seite umarmen fich der ewige Frühling und Herbst mit ihrem Gefolge. Die Morgenröthe, der Tag, die heiteren Stunden, die Göttinnen der Blumen und Früchte machen in verschiedenen Stellungen den reizendsten Anblick. Der Winter, die Nacht, die Ungewitter sind zu ihren Füßen und scheinen in den Abgrund zu sinken. Der Hof tritt unter seierlicher Musik mit Chorgesang von den Siegen des Königs herein: »Triumph, Triumph!« Die reizenden Chöre bieten nun dem den Thron besteigenden Königspaare ihre Schätze dar und zeigen in pantomimischen Tänzen die Verbannung aller Traurigkeit; die Frühlingsstunden krönen den ewigen Tag, die Blumengöttinnen den ewigen Frühling und alle die unumschränkt herrschende Freude. Im 5. Act sieht man zuletzt seine weite, schöne Gegend, auf der einen Seite im Hintergrunde steht

Wien, im Vordergrunde der neue kgl. Palast und eine prächtige Pforte zum Eingang. Aus dieser Pforte treten mit trauriger Geberde Kinder und Jungfrauen, die sich auf die Kniee wersen und den Kaiser anslehen, in Trauerschleiern. Die Kinder umfassen des Kaisers Kniee. Unter einem prächtigen Baldachin trägt man aus einem glänzenden Sitze Leonoren aus der Pforte durch das Gewimmel des Volkes heraus.

Hier ereignete sich also der ganz außerordentliche Fall, daß ein Mitglied, ja der Begründer der Dynastie, auf die Hoßbühne gebracht werden durfte. Das Drama war allerdings mehr Schaustück als Schauspiel, in dessen Mittelpunkt Rudolph von Habsburg gestellt worden war, aber gerade die Ausstattungskosten, vor denen sich auch bei Lecture des Habsburg-Dramas der Referent entsetzt, waren ja kein seltener Grund, den man der Aufführung eines Werkes entgegensetzte. So bemerkt Müller als Referent über ein

¹ Zettel: Samstag 16. April 1785 zum 1. Male »Rudolph v. Habsburg«, ein Orig. Schauspiel in 5 A. von Hrn. Werthes. Personen: Rudolph — Stephanie d. Ä.; Albrecht — Hr. Lang; Ottokar — Brockmann: Liechtenstein — Müller; Füllenstein — Stephanie d. J.; Mehrenberg — Hr. Saal; Kuenring — Hr. Dauer; Wessenburg — H. Ziegler; Zawisch — Hr. Sannens; Milota — Hr. Jautz; Kunigunde — Mad. Nouseul; Elisabeth — Mad. Sacco.



Trauerspiel »Bianca Capello« (bearbeitet nach Meißner), »daß dieses Stück sowohl wegen der Menge der darin vorkommenden Personen, als auch wegen der häusigen Theater-Verwandlungen, deren nur 32 find, aus unserer Bühne nicht ausgeführt werden könne«. Und solche Verwandlungen waren damals in Wien gefährlich, da es bei den »Zimmerleuten große Unordnungen« gab; im Mai 1778 wurde noch von der »Versammlung« angeordnet, mit Ausnahme der englischen Stücke bei allen Komödien »die Versetzung der Scenen zwischen den Acten und nicht unter dem Spiel vorzunehmen.« Das Lustspiel »Der Huron« (nach der Voltaire schen Erzählung) wurde abgelehnt, als »nicht praktikabel für unsere Bühne, da ganze Schlachten darin vorkommen«. Das vielgespielte Drama »Lanassa« (nach der »veuve de Malabar« des Le Mierre) wird von Brockmann mit der Bemerkung (vorläusig) abgelehnt, »das Stück würde nur dann, wenn sich die oberste Hosdirection entschließen



Brockmann als Montalban in Lanassa.

könnte, 2- bis 3000 fl. auf Kleider und Decorationen zu verwenden, einige Vorstellungen aushalten«. Später (1783) ließ man sich die vom Feuertode gerettete malabarische Witwe wohlgefallen. Als 1779 die Tragödie »Maria Stuart und Herzog Norfolk« dem Inspicientenausschuß vorlag — mischten sich in die lebhaste Anerkennung der spannenden Handlung und geschickten Scenensührung starke Bedenken gegen den historischen Stoff und gegen das große Ausstattungsbedürfniß.

Stephanie trägt bei aller Anerkennung des Autors auf Ablehnung des Stückes an, schon deshalb, »weil dergleichen mit Prunk angefüllte Stücke wohl einige Vorstellungen erzwingen, aber keine wahren Repertoirestücke seien«. - Brockmann vermist in dem Stücke den serhabenen Ton, der für ein Stück gehört, in welchem zwo Königinen die Hauptrollen spielen!« »Auch weiss ich nicht«, meint er, »ob die Censur ein Stück passiren würde, wo eine fo kritische Frage als die über Mariens Unschuld am Königsmorde so entscheidend aufgelöst wird. Übrigens ersordert dieses Stück auch so vielen Aufwand, als z. B. die Kleidungen der Pairs von Engelland, wann diese glänzende Verfammlung ihrer Würde und der Ehre eines Kayf. Theaters gemäß vorgestellt werden follte, dass meiner Meinung nach der eine Punkt schon hinlänglich wäre, mein Votum zu rechtsertigen, wenn ich es zur Annahme dieses Trauerspiels nicht ertheile«. - In dem Reserat des jüngeren Stephanie kommen solgende interessante Worte vor: »Das traurige Ende der Königin Marie von Schottland bietet allerdings den vortresslichsten Stoff zu einem Trauerspiele dar. Der Charakter der Maria selbst, liebenswürdig und unglücklich, nicht ganz unschuldig, doch auch nicht ganz strafbar, gibt einem Dichter Gelegenheit, ein Meisterstück darüber darzustellen. Gegenwärtiges Stück ist so vortresslich angelegt, dass man mit Entzücken den Fortgang erwartet.« Die Handlung des Stücks erinnert wenig an die zum Gemeingut der deutschen Bühne gewordene »Maria Stuart«. Diese Stuart empfängt eben auf Schlofs Carlisle ihren Gefandten Douglas mit der guten Botschaft, dass ihr Elifabeth Schutz und Hilfe gegen ihre Rebellen verspreche. Der Herzog von Norsolk, der Marien als britischer Gesandter in Schottland sehr nahegestanden war, soll sie mit bewassneter Macht nach Schottland zurückführen. Mittlerweile klagt eine schottische Parlaments-

deputation Maria des Gattenmords an; Elifabeth empfängt die »Schwester« zwar freundlich, Norsolk aber vertraut der schottischen Königin, sie sei in London nicht sicher, er solbst werde sie mit eigener Macht zurücksühren, ihre Hand aber werde ihm königlicher Lohn sein. Douglas' Eisersucht auf Norfolk vereitelt diesen Plan; Douglas erklärt die salschen Briese, welche Mariens Schuld erweisen sollen, für echt, Elisabeth belauscht Maria und Norsolk »bei einer mitternächtigen Scene« und lässt Beide in den Tower sperren. Der 4. Act zeigt das englische Oberhaus. In Anwesenheit Elisabeths werden Maria und Norsolk verhört, Letzterer ersticht sich, Maria wird in den Kerker zurückgeführt. Der 5. Act zeigt die Vorbereitung zur Hinrichtung Mariens und diese Schauerscene selbst. »Ich muß gestehen«, sagt Stephanie jun., »der Act hat viel Rührendes und Interessantes, aber die öffentliche Hinrichtung riecht zu sehr nach dem Jesuitencollegio, als dass ich sie gut heißen könnte.« Sehr richtig empfindet Stephanie den Fehler, dass der Charakter der Elisabeth unausgearbeitet bleibt. Sie benimmt sich wie eine Trödlerin, meint er, und doch könnte ihr zweideutiges Benehmen bei der Urtheilsvollstreckung, indem sie alle Schuld von sich abzuwälzen sucht, einen Charakter darstellen, der persönliche Eiserfucht durch Staatsinteressen zu maskiren und unter dem Scheine der Großmuth gegen ein Urtheil sich zu sträuben scheint, das sie ihrem Hass und ihrer Sicherheit schuldig zu sein glaubt. Markant ist das Urtheil des großen Schröder über das nach Jahressrift wiedereingereichte und wieder abgelehnte Drama und sein Plan sur ein Stuart-Drama nach seiner Idee: »Das Sujet hat so viel Grosses, dass auch die schlechteste Skizze auf den größeren Theil der Zuschauer wirken muß. Eben darum wäre es schade, wenn dieser große Stoff zum Trauerspiel nicht gehörig genützt würde. Gegen die Ökonomie und das Scenarium dieser Arbeit habe ich nichts, aber desto mehr gegen Charakter und Wahrheit der Geschichte. 1st Maria so ganz unschuldig, wie sie hier der Dichter schildert, in welches Licht wird eine der größten - trotz einiger Fehler -Königinen gestellt? Ich sühle die Schwicrigkeiten einer guten Behandlung dieses Stückes sehr wohl und würde mich nie damit abgeben, aber welch' ein Stoff für den Herzenskenner! Wenn ich dem Versasser rathen foll und er sich Kräste zur Ausführung zutraut, so will ich solgendes niederschreiben: Elisabeth muß genau von den Ausschweisungen Mariens unterrichtet seyn. (Der Mord des Gemals allein ist zweiselhaft oder unwahr, um Marien nicht aus unserem Interesse zu verstoßen); sie nimmt sich ihrer an, weil sie Königin ist. Die Königinen kommen zusammen. Mariens Schönheit macht Elisabeth neidisch, doch muß sie dies Gefühl als Königin äußern. Mariens Stolz macht sie ihr gleichgültig. Dann kommen Schottlands Anträge zur Krone, und sie wankt, da die Abgesandten, aus ihre Gerechtigkeit pochend, mit Maria wollen verhört werden. Elisabeth trägt dies Marien auf das Glimpslichste vor, und sie nimmt es mit allem möglichen Stolz einer Königin aus. Dies erbittert Elisabeth auf das Äußerste und sie läst die Gesandten kommen. Mit Einem Worte: nicht allein Schottlands Krone, sondern Mariens Stolz und hinterher Norsolks Versührung muß Elisabeth bestimmen. Douglas muß sterben, sobald er Marien angeklagt, aber durchaus nicht widerrusen, sonst wird Elisabeth abscheulich. Von Mariens Tode muß kein Wort gesagt, nicht die geringste Vermuthung gegeben werden, als nach dem Spruche des Parlaments. Die Rede muß nur von der Auslieserung an Schottlands Gesandte sein « Am 12. April 1784 ging »Maria Stuart« von dem damals vielgespielten, dem groben Theater-Effecte huldigenden C. H. Spies zum 1. Male in Scene. 1

Den hiftorischen Stoff »Antonius und Cleopatra« bringt man zuerst nicht in dem gewaltigen Shakespeare-Werke sondern in einem »Melodram in zwei Chören« voll Tautologie nebst unrichtigen Metaphern vor das Burgtheater, dem aus guten Gründen die Ausstührung von Melodramen grundfätzlich versagt ist. Erst am 20. December 1783 geht »Cleopatra und Antonius« als Original-Trauerspiel in Versen und 4 Acten in Scene, aber nicht von oder nach Shakespeare, sondern » von einem k. k. Stabsossicier«, welcher identisch mit Ayrenhoff ist. Das Märchen von Turandot hatte der Commissionsrath Schmid aus dem Italienischen des Gozzi in ein schlechtes Deutsch und aus chinesischen in deutsche Costüme übertragen. »Hermannide oder die Räthsel, ein altsränkisches Märchen aus dem 5. Jahrhundert« hieße es in dieser Gestalt. Das ür konnte man sich nicht erwärmen. Dem Versassen und dem 5. Jahrhundert« hieße es in dieser Gestalt. Das dritte Einnahme bewilligt. Dagegen spricht Brockmann (1779) ein interessantes Wort für die Verwerthung Goldonis im Wiener Repertoire. Es war das erste seiner denkwürdigen, klaren und scharsgeistigen »Referate«, von denen schon manches unser Interesse gesesselt hat:

»Goldoni, dieser sruchtbare dramatische Dichter, hat unter der ungeheueren Anzahl von Lust- und Singspielen wohl kein einziges geschrieben, in welchem nicht einzelne Meisterzüge entweder in Anlage der Charaktere oder interessanter komischer Situationen enthalten wären, aber auch wohl kein einziges, in welchem er sich nicht gewisser Übertreibungen bey der Ausführung der Einen oder der Andern schuldig gemacht hätte. Ost, und nur gar zu oft, steckt, wie Lessing fagt, der Dichter seinen cignen Kopf durch die Tapeten. Seine Personen handeln nicht immer so, wie sie in den Umständen, worinnen er versetzt, handeln würden oder sollten. Ost muss der Schauspieler dem Publicum die Exposition seines Charakters in einem Monologe und das noch dazu zur unschicklichsten Zeit machen; selten kann ein Goldonischer Held seine Gedanken verschweigen; er sagt den Zuschauern meistens mit trockenen Worten: Ich bin ein ehrlicher Mann, oder ich bin ein Schurke, ich will dies darum thun, ich will jenes darum unterlassen. Allzu jähe, zwar mögliche, aber nicht wahrscheinliche Sprünge, häufige Beleidigungen der Delicatesse trifft man in jedem Stücke, so auch in gegenwärtigem an. Beurtheilungskraft und Menschenkenntnis ihm abzusprechen, wäre voreilige Verwegenheit. Sein Bourru biensaisant, die er für Paris schrieb, beweist, dass er tiese Blicke in das monschliche Herz gethan und seine Charaktere und Gegenstände ebenso delicat zu behandeln wisse als Detouches und Marivaux. Hieraus folgt, dass das Volk, für das er schrieb, so und nicht anders unterhalten sein wollte, dass es dicke Pinselstriche mehr als seine Miniatur liebt. Wir, die wir das Glück haben, vor einem Publicum zu spielen, das an seiner nuancirte Charaktere gewöhnt ist, können also die Goldonischen Lusspiele, wie sie da sind, nicht brauchen, aber eine reiche Schatzkammer find sie für einen Mann, der sie zu benützen weifs, der - wie es in unferer Vorschrift heifst - »nur die Anlage der Charaktere, Situationen und das Interesse beibehält, ein ganz neues Original daraus formt und fo Deutschland mehr nützt, als durch eine getreue Übersetzung, der, mit einem Worte, so mit den Goldonischen Materialien umgeht, als Bock in feiner »Holländerin« und »Besondere Zufälle« oder »Geschwind, eh's jemand erfährt« umgegangen ist; dann heisst es nicht mehr »übersetzt«, fondern »auf deutschen Grund und Boden verpslanzt.«

Leider war es aber gerade mit diesen Verpflanzungen, den Übersetzungen und Bearbeitungen am übelsten an der Wiener Hofbühne bestellt. Sie waren das Monopol erbgesessener Schauspieler, denen diese Arbeit einen setten Nebenverdienst trug, oder wurden nur zugelassen, wenn die Gesahr einer erfolgreichen Concurrenz mit den heimischen Übersetzern fernlag.

»Je kraftlofer, je zusammengepsuschter eine Übersetzung ist,« rust Schink², »desto würdiger der Wahl der Wiener Wächter; denn sie harmonirt so vortresslich mit ihren Originalwerken, die geradeso langweilig, so zusammengepsuscht sind. All' ihr des teutschen Reichs rüstige und sertige Übersetzungssabrikanten, wenn ihr sonst keine Stätte habt, das Haupt hinzulegen, wenn der gute Geschmack auch aus allen Städten Teutschlands verdrängt, wenn ihr sonst nirgends euer Schild auszuhängen wißt: kommt und hängt es in Wien aus, und je gesudelter, je gekleckster es ist, desto sröhlicher werden sich diese Herren für dasselbe hinstellen, in die Hände klatschen und sich der herrlichen Sudelei sreuen, die so homogen mit ihrer kunstrichterlichen Einsicht ist... In Wahrheit, die Herren missbrauchen die Güte des Kaisers und die Nachsicht des Publicums auf des Ungerechteste. Es ist wider alle Billigkeit, dass diese Herren unter dem segenvollen Schutze ihres patriotischen Monarchen sich psiegen und mästen, ohne auch nur die kleinste ihrer Pslichten zu erfüllen, die besten Übersetzungen zu wählen!«

¹ Zettel: »Neues Trauerspiel: Die k. k. National-Hos-Schauspieler werden heute, Montag den 12. April 1784 aussühren, (zum erstenmal) Maria Stuart. Ein Trauerspiel in füns Auszügen von Herrn C. H. Spiess. — Der Dichter erhielt laut Cassabericht 216 fl. 40 kr.

² Schink, dramaturg. Fragment.

Thatfächlich finden wir in den Caffaberichten des Burgtheaters in den Siebziger und Achtziger Jahren fo viele Posten für die heimischen, erbgesessenen Übersetzer, das Einzelnen von ihnen, namentlich Stephanie jun., ein seine Normal-Einnahme weit übersteigendes, settes Nebeneinkommen gesichert war.¹ Wurde doch thatsächlich nicht blos übersetzt, sondern auch Alles bearbeitet, was den Wiener Dramaturgen in die Hände siel! Nicht umsonst stand in den Statuten des Ausschusses geschrieben: »Jeder Dichter hat zwar die Freiheit, eine Besetzung seines Stückes vorzuschlagen, doch muss der Ausschuss solche prüfen und salls sie zum Nutzen des Theaters oder zur Zusriedenheit der Schauspieler besser entworsen werden könnte, solche nach Pflicht abändern«. Diese »Abänderung« tras aber, wenn es die »Zusriedenheit der Schauspieler« forderte, auch die Stücke. Das hatte Lessing seuszend erfahren, das erfuhren alle zeitgenössischen Autoren. Theilweise war diese Überarbeitung unvermeidlich, wenn überhaupt »reichsdeutschen« Schöpfungen, nach den bekannten kaiserlichen Ansichten und Idiosynkrasien, die Wiener Aussichung ermöglicht werden sollte.

Mit dem Eintritt Schröders in die Wiener Schaufpielgesellschaft und in den Inspicientenausschuss (1782) bekam das ganze Repertoire eine veränderte, lebensvollere, freiere und interessantere Physiognomie. Schröder war als Dramaturg und Autor unendlich thätig; seine Arbeiten und Bearbeitungen erhoben sich aber stark über das Niveau der Stephanie'schen Fabriksarbeit, und das Ansehen, der Ruf, den er genofs, machte vorläufig den thätigen Verdrufs der in ihrem Monopol erschütterten Fabrikanten ohnmächtig. Schröder konnte sich als Künstler und als Dramaturg entfalten. Es kam ein freierer, frischerer Zug in das Wiener Bühnenleben. Wir kennen ungefähr das Repertoire seit 1776; es hatte von Leffing »Emilia Galotti«, »Minna von Barnhelm«, »Mifs Sarah Sampson« übernommen: von Goethe nahm es durch die Aufführung von »Erwin und Elmire« (13. Juli 1776 zum erstenmale) Notiz, die Singspiel-Mitglieder brachten »Claudine von Villabella« (13. Juni 1780), wozu Hauptmann Friedrich Recke der Reichsarmee eine Musik zum Preise von 50 kais. Ducaten geliefert hatte. Das Schickfal der »Zwillinge« Klingers ist bekannt; seither (Jänner 1777) war dieser Zeitdichter für einige Jahre verbannt. J. Chr. Brandes war weit weniger gefährlich; er lieferte den »Grafen Olsbach,« »Olivie« und »Ottilie« (Glanzrollen der Sacco), »Die Mediceer«,2 »Der Schein betrügt« oder »Der liebreiche Ehemann«. Babo stellte vorläufig das Soldatendrama »Arno«, das in den zahlreichen zeitgenöffischen Soldatenstücken von Stephanie, Möller u. A. reiche Gesellschaft fand. Die heimatlichen Autoren hielten felbstverständlich darauf, dass ihre Werke nicht verschwanden, und den wesentlichsten Theil des Repertoires füllte man mit Bearbeitungen einiger Franzofen und Engländer. Voltaires »Zaïre« war in einer Bearbeitung (in Jamben) von Eschenburg, dann durch »Die Schottländerin« mit Mad. Sacco und den »Verlorenen Sohn« vertreten; am 18. September 1779 brachte man seinen »Mahomet« in einer neuen Überfetzung; Molière kehrte mit dem »Geizigen« häufig wieder, fonst waren Sedaine, Favart, Marmontel, Destouches, Hauteroche, Boursault, Champfort, Régnard, Marivaux, Beauchamps u. A. noch immer stark vertreten. Von den Italienern war Goldoni in den bekannten Bearbeitungen von Laudes, dann in Neubearbeitungen von Engel (»die fanfte Frau« u. A.), Gozzi mit der schon erwähnten Turandot-Verarbeitung und der vielgespielten »Juliane von Lindorack« vertreten. Ziemlich oft kamen die Engländer zu Worte: Shakespeare besafs nun in Brockmann, Schröder und Lange begeisterte und vorzügliche Darsteller und beherrschte zeitweilig geradezu das Repertoire.

¹ Stephanie jun. bezog u. A. außer seinem *Gratiale« als Ausschussmitglied (200 fl.): 1160 fl. *für die auf a. h. Anschaffung durch Deutschland vorgenommene Theatralreise und Transportirung des Schauspielers Dauer und Gattin von Frankfurt a. M. hieher«, 150 fl. für Übersetzung der Oper *Der eisersüchtige Liebhaber« aus dem Französischen, 150 fl. für Übersetzung der italienischen Oper *Die eingebildeten Philosophen«, 3. Einnahme des Original-Lustspieles *Das Loch in der Thür« 595 fl. 50 kr., für Übersetzung des Singspieles *Die Sclavin« aus dem Italienischen 150 fl., der Oper *Die unvermutheten Zufälle« aus dem Französischen 150 fl., für das Lustspiel *Der Ostindiensahrer« 3. Einnahme 394 fl. 22 kr., für das Lustspiel *Die unmögliche Sache« aus dem Englischen 100 fl., Oper *Die unruhige Nacht« aus dem Italienischen 150 fl. u. f. w.

² Der Zettel (11. Mai 1776) erläutert das Stück und befagt, der Stoff fei »von einer Verschwörung genommen, welche gegen die ruhmvolle Familie Medicis im 15. Jahrhundert zu Florenz von dem Hause Pazzi aus Neid gesponnen, zum Glück aber nicht ausgeführt worden war«. Der Autor habe aber die Geschiehte mit völliger Freiheit behandelt; vornehmlich seheine er die Absieht gehabt zu haben, herzerschütternde Situationen darzustellen und durch eine glückliehe Rettung der Unsehuld empfindsamen Herzen angenehmes Gesühl mitzutheilen.

Am 30. October 1782 ging »Lear« mit Schröder, am 8. November Shakespeares »König Heinrich IV.« in Schröders Einrichtung und mit ihm felbst als Falstaff¹ in Scene; merkwürdigerweise nur einmal, obwohl gerade Schröders »Falstaff« als der beste der deutschen Bühne und seine Bearbeitung des Dramas als die glücklichste galt. Wenige Wochen später brachte Schröder Shakespeares » Imogen « (Cymbelin — Schröder, Imogen — Mad. Sacco) auf die Bühne; man wählte den Titel »Imogen«, weil es die Schaufpieler-Eitelkeit der Primadonna Sacco fo verlangte. Sie war Imogen, deshalb gab auch dieser in der Bearbeitung entsprechend bereicherte Charakter dem Stücke den Titel; Cymbelin, den »nur« Schröder verkörperte, mußte ihm weichen. Die Erstaufführung von »Othello« (22. October 1785) fiel in die ersten Monate nach dem Abgang Schröders von Wien und zeigt nur den allgemeinen Vermerk: »nach Shakespeare für das hiesige Theater eingerichtet«. Thatsächlich hatte Brockmann diese Einrichtung beforgt; die Cassarechnung notirt sogar: »dem Brockmann für das verfasste! Trauerspiel Othello, der Mohr von Venedig 100 fl.«. Man machte also von dem werthvollen Besitze des vielbefungenen, eifrigsten und glücklichsten Shakespeare-Bearbeiters jener Zeit einen bescheidenen Gebrauch. Weder »Othello«,² noch »Cymbelin« war von Schröder; diefen hatte F. L. Meyer als »Imogen« präparirt.³ »Hamlet«, der im Mai 1781 wieder im Burgtheater erschien, scheint Schrödersche Bearbeitung gewesen zu fein; dagegen kam »Richard III.« nach der »neuesten Auflage« des bewährten Herrn Kreissteuereinnehmers Weiffe zur Aufführung. In »Romeo und Julie« übernahm Schröder erst später den früher von Bergopzoom dargestellten »Herrn von Capellet« (Capulet). Man hat die Shakespeare-Bearbeitungen Schröders wie fo viele andere als Verfündigungen gebrandmarkt — auch Goethe hielt mit feinem Tadel nicht zurück — aber sie waren doch, im Vergleiche mit weit kühneren, mit gewissenlosen Shakespeare-Verballhornungen seiner Zeit, nur Irrthümer, nicht Sünden. Schröder vermaß sich nicht, dem Genius Shakespeares mit seinem achtbaren Literaten- und seinem großen Künstler-Talente nachzuhelsen, er mischte den Schöpfungen des Titanen nicht Fabrikate des Theater-Routiniers bei, sondern suchte jene Schöpfungen nur dem Theater seiner Zeit, dem Geschmacke, vielleicht auch den Vorurtheilen dieser Zeit anzupassen, mit den beschränkten Mitteln seiner Bühne in einen gewissen praktischen Einklang zu bringen, er erwarb der deutschen Bühne Shakespeare, allerdings nicht ohne große Ideen kleinen theatralischen Effecten zu opfern. Es frägt sich also nur, ob diese Opfer nicht zu hoch für die Erreichung des guten Zweckes waren, ob dem großen Original durch die kleinlichen »praktischen« Beschneidungen mehr Leid zugefügt wurde als durch die frevelnden Zuthaten früherer Bearbeiter. Wir glauben das nicht, ließen auch Schröders Kürzungs-Verfuche mitunter an Gewaltsamkeit nichts zu wünschen übrig. Wenn er im »König Lear« die Verstofsung der Cordelia ganz eliminirte, in »Richard III.« die erste Hälfte der Hauptrolle erbarmungslos strich, »Hamlet« und »Othello« das tragische Ende vorenthielt, so hat er der Sünden genug aufgeschichtet, die man um des edlen Zieles willen, die Theaterfähigkeit Shakespeares zu sichern, verzeihen muß.4

¹ Besetzung: Heinrich IV. — Stephanie d. ä., Harry — Lange, Lancaster — Distler, Glocester — Mad. Müller, Westmoreland — Stierle Worcester — Jautz, Hotspär — Brockmann, Douglas — Lambrecht, Blount — Frankenberger, Falstaff — Schröder, Point — Weidmann, Bardolph — Cottlieb

² Befetzung: Herzog von Venedig — Jautz, Brabantio — Stephanie d. ä., Ludovico — Jaquet; Othello — Brockmann, Cassio — Ziegler, Jago — Stephanie d. jüng., Rodrigo — Dauer, Desdemona — Mad. Stephanie, Emilie — Mlle. Dorn; 20 Soldaten, 6 Comparsen.

^{* *}Imogen« — fo charakterifirt die *Wiener Chronik Bd. 1 f.,« die Arbeit — *ift fast so eine Bearbeitung à la Fischer, die man mit einem Reisblei in der Hand, ohne sich das Original mit Schreibpapier durchschießen zu lassen, verrichten kann. Man streicht, was über die bestimmten drei Stunden dauern dürste, weg, und ist sroh, Shakespeare wieder auf die Beine geholsen zu haben. Allerdings schwärmt dieser Kritiker sür Weisse's verwässerten und freibearbeiteten Shakespeare und erschrickt vor den Verheerungen, die der große Brite in der regelrechten Kunst angerichtet hat. Dieser große Dichter hat unsere Bühne, unseren Geschmack und unsere Vernunst zu Grunde gerichtet. . In den Cassen hungen der Hostheater sindet sich die Bemerkung: *Extra: dem Friedrich Ludwig Meyer sür Bearbeitung des Shakespeare'schen Schauspiels *Imogen 100 st.

⁴ Schink rechtfertigt auch Schröders Lear«-Sünden: Er hat die Hauptsituationen, die im Original manchmal zur Unzeit durch Zwischenaustritte ctwas gewaltsam auseinandergerückt werden, mehr zusammengezogen und durch diese Zusammenziehung das Ganze aneinanderhängender und übersehbarer gemacht. Verschiedene unnöthige Füll-Scenen sind ausgelassen und alle Auswüchse einer allzuwohlüstigen und schwelgerischen Phantasse getilgt worden.... Lears kindische Prüfung der Liebe seiner Töchter, Cordeliens Verstossung, Kents

Und war er nicht auch der Prophet Lessings, hat er nicht selbst die erste »Nathan«-Vorlesung veranstaltet! In Wien brachte er während seines kurzen Waltens im Regieausschusse »Philotas« (22. Jänner 1782) als Novität. Der Mai 1782 wurde geradezu ein Lessing-Monat; am 1. »Miss Sarah Sampson« mit der Sacco in der Titelrolle, der Nouseul als Marwood, Lange als Mellesont; am 9. »Emilia Galotti« mit Schröder als Odoardo, seiner Gattin als Orsina, der Sacco als Emilia, der Weidnerin als Claudia, Brockmann als Prinz, Lange als Appiani, Schütz als Marinelli — eine Musterbesetzung; am 17. »Minna von Barnhelm« mit der Sacco als Minna, der Stierle als unübertresslichen Franzisca, Brockmann als Tellheim. Bald darauf (6. Juni) sah man Shakespeares »Romeo und Julie« mit Schröder als Capulet, Lange und der Sacco in den Titelrollen, Elias Schlegels fünfastige Tragoedie »Die Trojanerinnen« mit Schröder als Ulysses, Katharina Jaquet als Cassandra und Johanna Sacco als Andromache. In »Tancred« ragten Schröder als Aegir und Lange als Tancred hervor; in Corneilles »Rodogune« und Gotter-Voltaires »Alzire« die Sacco in der Titelrolle. Unter Schröders Ägide kam Ifslands »Verbrechen aus Ehrsucht« (10. Juli 1784) nach Wien — was der

Production feiner Zeit für Wien zu entringen war, das fetzte er. nicht felten unter ernsten Kämpfen und Conslicten mit den Collegen vom dirigirenden Ausschuffe, zur Aufführung durch.

Dass eine so markante künstlerische Persönlichkeit auch ihr zweites,
ihr liter arisches Ich auf der Stätte
ihrer schauspielerischen Wirksamkeit
zur Geltung zu bringen trachtete, ist
zu begreisen und auch literarisch zu
entschuldigen. Schröder sehlte die
Selbstständigkeit und Freiheit des
Gedankens; aber er hatte einen
außergewöhnlichen Spürsinn für die
Entdeckung und »freie Verdeutschung« oder »Originalisirung« frem-



der Stoffe, so dass man, namentlich zu feiner Zeit, kaum zu unterscheiden vermochte, was Schröders Eigenthum, was freie Nachempfindung fremder Urstoffe war: die Zettel gewöhnten sich in diesem Punkte ebenfalls eine zielbewufste diplomatische Verschwiegenheit an. Jedenfalls stachen seine freien Bearbeitungen sehr wohlthätig von jenen älterer Wiener Collegen ab, deren Producte die nackte Theater-Routine zur Schau trugen. Es ist etwas wohlrednerische und schmeichlerische Übertreibung, aber doch auch ein Hauch von Wahrheit dabei, wenn Schink dem meistgespielten Schröder-

fchen Lustspiel »Der Ring«, das fogar eine ebenfalls fünfactige Fortsetzung ersuhr, einen »Geist der Deutschheit und Originalität« nachrühmt, aus dem es klar werde, dass der englische Versasser (Fraquhars »Trip op the Jubilee«) dem deutschen nur die ersten Ideen zu seiner Arbeit geliefert haben kann. Das Stück lebt und webt in Deutschland, meint Schink, und der ausmerksame Beobachter erkennt darin genau das Bild seiner vaterländischen Sitten und Thorheiten. Den vielgespielten »Vetter aus Liffabon« Schröders möchte derselbe Schink geradezu den classischen Werken der Zeit zuzählen. Diesem Stück sei der Beisall selbst dort treu, »wo die Schauspieler in der Einsalt ihres Geistes und Herzens des Dichters schöne Zeichnung so in Grund und Boden verharanguiren, das ihre Sudelei dem Schröderschen Werke ungefähr so ähnlich sieht, wie ein Troppauer oder Trattnerscher Nachdruck den Berliner und Leipziger Originalausgaben classischer Schriftsteller«. Ist das ein Stich gegen Wien? Ein echtes, deutsches Familiengemälde nennt der Kritiker dieses in keinem Theaterrepertoire der beiden letzten Jahrzehnte des vorigen Säculums sehlende Schauspiel, das die Leiden eines schwachen,

Verbannung ist schon vorüber, und die Handlung beginnt gleich mit den Leiden des alten Königs. Dadurch ist ein höherer Grad der Wahrscheinlichkeit in das Betragen der boshasten Töchter gekommen...ihre Klagen über die Ausschweisungen des königlichen Gesolges in ihrem Hause erhalten einen größeren Schein von Wahrheit und mildern ihr hartes Versahren gegen den alten König... Ebenso werden durch diese Abänderung die so raschen Ausbrüche des väterlichen Zorns in Flüchen und Verwünschungen der Wahrheit noch näher gebracht....



Seenenbild aus » Die Erbschleicher«.

energielofen Mannes im Banne einer herrfchund putzfüchtigen, herzlofen Gattin schildert. Den Mann spielte Schröder selbst, die fanste, edle Dulderin Sophie, das Afchenbrödel im Hause, Madame Schröder. Dieser »Vetter aus Liffabon« wird fehr nachdrücklich als »Originalftück« Schröders bezeichnet; fein begeifterter Biograph F. L. Meyer verfäumt nicht, für die Originalität lebhaft einzutreten und schliefst daran die charakteristische Bemerkung: »Zufällige, oft fehr auffallende Ähnlichkeiten einzelner Auftritte, Charaktere oder Verwicklungen wird bei dem unüberfehlichen Schaufpielvorrath der Vorzeit kein späterer Schriftsteller vermeiden, wenn er sich nicht der Unnatur und Ungereimtheit hingeben will, und wer weifs, ob felbst dann! Was sich in einem menschlichen Gehirn abspiegelt, ist schwerlich allen übrigen versagt«. Die Origi-



Scenenbild aus » Die Erbschleicher «.

nalität auch der Schröderschen Originale war also keineswegs einwandsrei. Es ist aber das Richtigste, was ein Schauspieler und College, Josef Lange, von dem Schriftsteller und Schauspieler sagt, um sein Doppel-Verdienst festzustellen:

Lassen wir Schauspieler den Kritikern die Arbeit über, Schröders Werke an den Masstab der Regel zu halten und seine Originalität zu untersuchen; aber gestehen wir, und zwar mit Danke, dass er in denselben mit jenem Geiste, mit welchem er, als Schauspieler ein Proteus, jede Gestalt aus sich begründete und in sich vollendete, uns die bedeutenden Züge hinwarf, um gleichsalls lebende, wahre Gestalten mit Künstlerkrast aus ihnen zu schassen, und uns der Schöpfung zu ersreuen. Lasset uns gestehen, dass sein reicher Geist ihm als Schauspieler und Dichter nicht zulies, sich bei der Anlage seiner Charaktere zu wiederholen oder auf gewisse Classen und Stände zu beschränken, sondern dass er nach Art des Briten sich darin gesiel, von Königen und Edlen bis herab zu dem Bettler die Menschheit darzustellen und darstellen zu lassen, also zwar, dass der Künstler, der häusig in seinen Werken arbeitete, nicht besürchten durste, das zu werden, was der wahre Schauspieler nie sein soll: *einseitig*.

In der deutschen Theatergeschichte gilt es nun einmal als seststehende Thatsache, dass die Intriguanten-Gesellschaft im Wiener Regieausschusse Schröder die künstlerische und noch mehr die literarische Existenz in der Hauptstadt des Kaisers unmöglich gemacht, dass sie seine Vorschläge und Anträge entweder abgelehnt oder ihre Aussührung durchkreuzt, seine Stücke so wenig als möglich zugelassen oder ins Ungeheuerliche zugestutzt habe. Wir wollen diesem theaterhistorischen Glaubenssatz nicht geradezu widersprechen und den von genannten und ungenannten Zeitgenossen beglaubigten, beispiellos schlechten Ruf der Brüder Stephanie und Consorten als »literarische Mörder« und Frevler nicht retten, erinnern aber daran, wie sehr sich gerade damals die anonyme und selbst die »gezeichnete« Correspondenz der zahlreichen »raisonirenden« Theater- und Literatur-Journale in Übertreibungen und Superlativen der Schmeichelei, wie der Verdammnis gesiel¹. Wir wersen gleichzeitig einen Blick auf das Repertoire der Schröderschen Zeit, und das, was dieser Augenschein lehrt, lässt schwer an eine grausame Unterdrückung des neuen, unwillkommenen Mannes glauben. Man betrachte das nachstehende Novitätenprogramm der Jahre 1783 und 1784:

¹ So heißt es in Schinks »Dramaturgischen Fragmenten« 1781 vom Wiener Regie-, recte Inspicientenausschusse: Bei Allem, was Recht und Billigkeit heißt, es ist außerordentlich, daß diese Herren so ungescheut Hosdirection, Publicum und Autor an den Pranger stellen können! Was den Autor betrifft, was für Recht haben denn die Herren, durch ihre Sudelei von Correctur, Männer zu prostituiren? Ist es denn nicht schon Demüthigung genug für den Mann von Kops, daß er sich von ihnen beurtheilen lassen muß, nicht Demüthigung genug, daß er sich von ihnen Veränderungen vorschreiben lassen muß, die ost sein Stück zum klaren Unsinn machen? Muß er nach dieser Demüthigung auch noch in dieser gesudelten Gestalt, doppelt verstümmelt, vor dem deutschen Publicum erscheinen? In der That, der Frevel — ich weiß kein gelinderes Wort für die Sache —

1783. 7. Jänner: Die unmögliche Sache. Nach Crown von Schröder. L. 4. — 13. Jänner: Tancred. T. 5. Nach Voltaire von Schröder. — 20. Jänner: Der Eilsertige, L. 2. von Schletter. — 10. Februar: Väterliche Rache, L. 4. Nach Congrève von Schröder. — 19. Februar: Rodogune. T. 5. Nach Corneille von A. Bode. — 24. Februar: Doctor Brummer. L. 3. N. d. F. d. Brueys von Schröder. — 21. April: Kronau und Albertine. N. d. F. d. Mouvel von F. L. W. Meyer. D. 5. - 21. April: Weder Einer noch der Andere. Posse von Schröder. - 3. Mai: Der Liebhaber ohne Namen. L. 5, N. d. F. d. Genlis von Gotter. - 17. Mai: Der Englische Kaper. L. 1, von Huber. - 24. Mai: Der Glücksritter, L. 5 A. d. E. — 31. Mai: Jeder sege vor seiner Thure. L. 1. A. d. F. von Schröder. — 14. Juni; Die verdächtige Freundschaft. L. 4. von Schröder. — 21. Juni: Der Ehescheue. L. 5. Nach Dorats: Le célibataire von Gotter. - 28. Juni: Lanassa. T. 5. Nach Le Mieries (La veuve du Malabar) von Plumicke. - 26. Juli: Die Mutter. L. 5. N. d. F. d. Genlis von Gotter. - 19. August: Die Frau als Witwe und Jungsrau. L. 1. - 30. August: Friederike von Rosenhain oder die Freier. Nachsp. 1. - 27. September: Amalia. L. 5. von Weisse. - 4. October: Der Ring. L. 5. nach Fraquhars: The constant couple, bearb. von Schröder. - 26. October: Adelheid von Salisbury. T. 4. von Schröder. - 1. November: Die Komödie, L. 1. v. Schröder. - 8. November: Gerechtigkeit und Rache, Sch. 5. von Brömel. - 22. November: Adelheid von Ungarn. T. 5. Nach Dorat von Temlich. — 2. December: Die Neugierige. L. 4. nach Genlis von J. H. F. Müller. — 6. December: Das vermeinte Kammermädchen. L. 3. Nach Marivaux von Stephanie d. J. — 20. December: Cleopatra und Antonius T. 4. von Ayrenhoff. — 1784. 3. Jänner: Die unglückliche Heirat. Trg. 5. Nach Southern von Schröder. - 10. Jänner: Die Freimaurer. L. 3. - 17. Jänner: Die reiche Freierin. L. 5. v. Stephanie d. J. -21. Februar: Christel und Gretchen. L. 3. von Friedel. - 12. April: Maria Stuart von Spiess. - 24. April: Stille Wasser sind betrüglich. L. 4. Nach Beaumont von Schröder; — 8. Mai: Die philosophische Dame. L. 3. Nach Gozzi von Schletter. — 22. Mai: Der Graf von Narbonne T. 5. N. d. E. d. Jephenson; — 15. Juni: Wenn sie bose sein konnten, so thäten sie es. L. 3. A. d. F. von Schröder. — 23. Juni: Der vernünstige Narr. L. 1. Nach Patrat von Schröder. — 3. Juli: Irrthum an allen Ecken. L. 5. Nach Goldsmith von Schröder. — 10. Juli: Verbrechen aus Ehrfucht. Fam. - G. 5. von 1ffland. - 27. Juli: Die Badecur. L. 2. von Jünger. - 28. August: Der Strich durch die Rechnung. L. 4. von Jünger. — 4. September: Die beiden Porträts. L. 1. von Jünger. — 18. September: Der offene Briefwechsel. L. 5. von Jünger. — 2. October: Der Vetter in Liffabon. Fam.-Gem. 3. v. Schröder. — 2. October: Heirath durch Irrthum. L. 1. nach Patrat von Schröder. - 9. October: Heirath durch ein Wochenblatt. Posse 1. Nach Boursault von Schröder. - 16. October: Der schwarze Mann. Posse 2 von Gotter. - 13. November: Veit von Solingen. L. 4. Nach Barthe von Gotter. - 20. November: Victorine oder Wohlthun trägt Zinsen L. 4 von Schröder.

Das sieht denn doch keineswegs wie die Vernachlässigung und Einschränkung eines Autors aus, den man absolut nicht zur Geltung kommen lässt! Mancher Monat zeigt ausschließlich Schrödersche Novitäten. Und wenn wir in den Cassarechnungen der Hostheater blättern, fällt uns der geseierte Name Schröder immer wieder in die Augen. Ein kleiner Auszug der von ihm bezogenen Gebühren:

1781: *Dem F. L. Schröder für Überfetzung der *Adelaide« aus dem Franzößischen 50fl.; für das Schauspiel Die Gesahren der Verführung« 100fl., für das Lustspiel Die heimliche Heirath« 100fl., für das Orig. Lustspiel Das Findelkind« 100fl., für drei gelieserte Stücke Die dürstige Familie«. Die Familie« und Glück bessett Thorheit« 150 fl.; für das neue Lustspiel Das Testament« 444 fl. 44 kr. als dritte Einnahme, zus. 944 fl. 44 kr.; — dem J. L. Meyer (gewiß auf Veranlassung Schröders) für die Übersetzung des Lustspieles Der seltene Freyer« aus dem Franzößschen und die freie Bearbeitung des Stückes Treue und Undank« 100 fl., extra für die Bearbeitung des *Imogen« 100 fl. — Jahr 1782—1783: Dem F. L. Schröder für zwei übersetzte Lustspiele aus dem Englischen Die Lästerschule« und Der Wankelmüthige« 250 fl., dann für die Stücke Der Eisersüchtigen Ungetreue» und Der Schulgelehrte« 100 fl., Die Zwillingsbrüder«, Die Versuchung«, Tancred«, Der Autor« nach dem vom Theatralausschusse bestimmten Preise 200 fl., für das Stück Dr. Brummer« und Weder der Eine noch der Andere« 100 fl., für das Orig. Lustspiel» Die väterliche Rache« als dritte Einnahme 296 fl. 24 kr. und *Der verdächtige Freund« 100 fl. — Jahr 1783—1784: Dem F. L. Schröder sür das übersetzte Drama *Albertine von Kronau« 50 fl., für das Orig. Lustspiel» Der Ring« dritte Einnahme 646 fl. 18 kr., für das Orig. Trauerspiel *Adelheid von Salisbury« dritte Einnahme 471 fl. 55 kr., für das übersetzte Stück *Jeder sege vor seiner Thür« 25 fl. 48 kr. — Jahr 1784—1785: für das Lustspiel *Stille Wässersind betrügerisch« 216 fl. 40 kr., für die Orig. Stücke *Der Vetter aus Lissabon« dritte Einnahme 551 fl. 47 kr., *Victorine« detto 331 fl. 10 kr. und *Das Blatt hat sich gewendet« 216 fl. 40 kr., zusammen in diesem Jahre 1492 fl. 17 kr. — Ausserdem: Dem Theatralausschuss sehnste Lustspiel *Vun 6 Uhr ist die Verlobung« 50 Ducaten (216 fl. 40 kr).

Thatfache ift, daß es in den Jahren des Schröderschen Wirkens am Burgtheater keinen mehraufgeführten und besser bezahlten Autor in Wien gegeben hat und daß eine stärkere Vertretung Schröders im Spielplane einfach unmöglich gewesen wäre; von auswärtigen Autoren kam ihm zeitweilig Joh. Friedrich Jünger nahe. Während seines Engagements, also in einem Zeitraume von vier Jahren, führte das. Burgtheater ungefähr dreisig Originale oder Bearbeitungen aus Schröder's Feder auf, und eine Reihe anderer Neuerscheinungen waren seiner Einführung in Wien zu danken. Die höchste Theater-Instanz, der Kaiser, versäumte keine Gelegenheit, Schröder moralisch und materiell seine dankbare Anerkennung zu bezeigen; er erhielt theils allein, theils mit den anderen Ausschussmitgliedern kaiserliche

der Frevel geht zu weit, und wenn ich dazu schweigen könnte, so lies ich einen Schandsleck auß der kaiserlichen Nationalbühne hasten, der sie vor aller Welt zur Schau ausstellte, was sie doch nicht verdient; denn es ist Niemand, dem diese Schande zukommt, dem sie eigenthümlich gehört, als der Theatralausschuss. Das bezeug' ich für ganz Teutschland und ganz Teutschland sei Zeuge, das ich mich der großen Vollmacht des freimüthigsten Monarchen bediene, auf das Strengste, Wahrheit und Recht zu behaupten und allen Sauerteig, in dem die Kunst hier durch den Ausschuss steckt, rein wegzusegen....«



Anna Stephanie geb. Mika als Azera in » Die indianische Witwe. « Nach dem Gemälde von Josef Hickel.

» Gratiale «, und da feine normalen Bezüge (4000 fl. jährlich fammt Frau) die höchsten waren, welche das Burgtheater jemals aufgewiesen hatte, ist eine finanzielle Zurücksetzung Schröders durchaus nicht nachzuweisen. Die Statistik spricht entschieden gegen die Ankläger feiner Feinde, und wenn diese wirklich Himmel und Erde in Bewegung gefetzt haben follten, ihn von feinem bevorzugten Platze zu rücken, so ist es ihnen Jahre hindurch gewifs nicht gelungen. Von feinen »literarischen« Schauspielercollegen¹ kam Niemand in fo kurzer Zeit fo oft zu Worte; allerdings standen sie tief unter ihm. Andere österreichische Autoren erschienen überhaupt fehr vereinzelt. Der vornehmste derfelben, Cornelius Avrenhoff, erfreute fchon aus materiellen Gründen der ausnahmslosen Beliebtheit bei allen Darstellern, zu

deren Gunsten er regelmäßig auf Honorar und »Einnahmen« verzichtete.² Mit seinem neuen Trauerspiel »Irene« eröffnete man am 21. Jänner 1781, nach der siebenwöchentlichen Theatersperre aus Anlaß des Todes der großen Maria Theresia (29. November 1780), das Burgtheater.³ Das Stück war, wie ein wohlwollender Kritiker sagt, »eine deutsche Zaïre, doch sehlte es ihr an Interesse, Haltung der Charaktere und Colorit des Dialogs«. Diesem »christlichen Trauerspiel« ließ Ayrenhoff, der noch ganz in der französischen Schablone susse, »Aurelius«

¹ Weidmann erhielt 1785 für seine Stücke »Der Sonderling« die dritte Einnahme 504 fl., »Die Dorshändel«, »Die drei Zwillingsschwestern« dritte Einnahme 599 fl. 3 kr. und Andere. Die stattliche Summe von 1103 fl. 3 kr. — Stephanie jun. dankte seine beträchtlichen literarischen Einnahmen vorwiegend der Bearbeitung von Operntexten.

² So registriren die Cassenrechnungen pro 1783: Dem Jos. Weidmann für die ihm von Oberst von Ayrenhoff geschenkte Komoedie Die Freundschaft der Weiber« 51 fl. 12 kr. — Ein andermal: »Der Catharina Jaquet, deutschen Schauspielerin, für das gelieserte und ihr in der dritten Einnahme überlassene Trauerspiel» Irene« 156 fl. 41 kr. — Dem Stephanie d. Ä. die vom Oberst von Ayrenhoff als Versasser des Trauerspieles Antonius und Cleopatra« überlassene dritte Einnahme vom 27. December 1783 324 fl. 50 kr. — Die dritte Einnahme von »Erziehung macht den Menschen« (Lussspiel) erhielt Herr Jautz.

³ Laut Decrets vom 4. December 1780 erhielten die Mitglieder des Burgtheaters, offenbar ohne Einstellung der Bezüge sieben wöchentliche Ferien: Da das k. k. Nationaltheater, von morgen an gerechnet, erst in sieben Wochen wieder eröffnet wird, so haben Seine Majcstät Jedermann die Freiheit ertheilen wollen, für sich zu seinem Vortheil und Nutzen eine Reise unternehmen zu können.



Scenenbild aus »Otto v. Wittelsbach.«

und »Hermanns Tod«¹ folgen. Die Rückkehr zu den Alexandrinern entsprach der Vorliebe des Kaifers; ihr verdankten wohl auch Schlegels »Trojanerinen« und »Canut«, Gotters »Alzire«, Cronegks »Codrus« und Andere ihre Berufung oder Rückberufung in das Wiener Repertoire.... Da aber der gespreizte Alexandriner keineswegs dem Geschmack der Wiener entsprach, musste auch für den theatralischen Hausgebrauch geforgt werden. In diefer Hinficht war Weidmann, deffen »fchöne Wienerin« eine Zeitlang beispiellosen Zulauf fand, sehr fruchtbar. Zu den »heimatlichen« Autoren konnte man fozufagen auch den Schauspieler und Dichter Christian Heinrich Spiess rechnen, einen geborenen Sachsen, der aber mit der Wahr'schen Truppe als Darsteller »zitternder Greife, biederer Alter und schleichender, dummer, junger Herren« Öfterreich durchzog, bis ihm fein Gönner Graf Künigl 1788 auf dem böhmischen Schlosse Bezdiekau eine behagliche Beamtenstellung bereitete. Dort konnte er ungestört seine Muse empfangen, die ihm zumeist in schauriger Gestalt erschien und eine Fülle grotesker Ritter-, Räuber- und Gespenster-Romane beschied. Seine Dramen »Ugolino«,

»Maria Stuart« (dasselbe, das wir schon skizzirt haben und das erst von Schillers herrlicher Tragödie verdrängt wurde), »Graf Schlensheim«, »Clara von Hoheneichen« und andere, seine Lustspiele »Roxelane als Braut«, »Die drei Töchter«² u. s. w. heben sich von seinen erzählenden Werken sanster ab: sie zeigen tüchtige Theater-Mache, und namentlich »Maria Stuart« konnte als die erste eigentlich literarische Behandlung des Maria Stuart-Stoffes gelten. Spiess starb am 17. August 1799 in geistiger Zerrüttung, kaum 44 Jahre alt, in seiner Einsiedelei bei Bezdiekau. . Mitunter gestattete man auch seltsamen Dilettanten einen Autoren-Ausslug auf die Burgtheater-Bühne. So kam am 28. Jänner 1781 ein Original-Trauerspiel »Die Schwäger« »von einem gemeinen Soldaten des löblichen Wolfsenbüttelischen Insanterieregiments«, am 5. Mai ein Lustspiel »Wer wird sie kriegen?« von demselben poëtischen Krieger, dem die ganze Einnahme zusiel, zur Aufsührung, und 1783 zahlte man einem unbenannten bürgerlichen Hutwalker »für das gelieserte Originaltrauerspiel »Die unglückliche Heirath« die beträcht-

liche dritte Einnahme von 434 fl. 29 kr. aus. Im nächsten Jahre begegnen wir auf den Burgtheaterzetteln einem »rührenden Lustspiel in zween Aufzügen von einem Soldaten«, dessen Regiment nicht angegeben ist.

Man wird kaum irregehen, wenn man in ähnlichen Concessionen an die Menge eine slüchtige Reizung der Neugierde, in der strengkritischen und chicanösen Prüsung wirklich guter Werke und der kritiklosen Annahme gut empschlener oder zum Alltagsgeschmack herabsteigender Werke eine Quelle ausreibender Conslicte Schröders mit seinen Collegen im Inspicientenausschusse vermuthet. Doch waren diese Conslicte so mannigsaltiger Art, dass sie kaum auszuzählen, ihre Quellen kaum durchwegs zu ergründen sind. Schon im zweiten Jahre seines Wiener Wirkens begannen diese Reibungen; die nach Schröders Ansicht mangelhaste Beschäftigung seiner Frau gab den ersten Anstoss dazu. Dann kam

² Die Caffenrechnungen notiren 1783: dem Christian Heinrich Spiess für das Lustspiel »Die drei Töchter« 100 fl. und noch den Rest der dritten Einnahme, zusammen 179 fl. 21 kr.



Scenenbild aus » Otto v. Wittelsbach«.

¹ Zettel vom 8. April 1782: »Aurelius« oder »Der Wettstreit der Großmuth», ein Orig. Trauerspiel in Versen in fünf Aufzügen von einem k. k. Officier. Trajan — Schröder, Aurel — Lange, Flavia — Mad. Sacco. — 8. Jänner 1785 »Hermanns Tod«, ein Trauerspiel in Versen und fünf Acten, neubearbeitet vom Versasser «Kleopatra«.



Scenenbild aus » Otto v. Wittelsbach.«

es zu den ersten Differenzen wegen der dramatischen Werke Schröders, welche von ihrer Annahme ordnungsmäßig dem Ausschusse zur Prüfung einzureichen waren. Obwohl Schröder — fo erzählt fein Biograph - jede Honorirung für Stücke, welche nicht gefallen würden, ablehnte, alfo dem Ausschusse jede finanzielle Verantwortung abnahm, entging er doch nicht der genauesten Überprüfung. Dass aber die Herren des Ausschusses, neben welchen Schröder etwa ein Jahr als College fafs und urtheilte, feine Stücke mit Vorliebe abgelehnt oder ausgeschlossen hätten, haben wir bereits durch statistische Belege als sehr fragwürdig hingestellt. In dem Spielplane des Burgtheaters 1781—1785 fehlt kaum eines der damals



Scenenbild aus » Otto v. Wittelsbach.«

gangbaren Schröderschen Stücke, und die Ablehnung seines »Fähnrich« kleidete man - so heisst es — in die jedenfalls schmeichelhafte Form, dass Niemand nach Schröders eventuellem Abgange von Wien den Starrwitz spielen könnte. Trotzdem kam derselbe »Fähnrich« schon am 23. September 1782 und noch später zur Aufführung; Lange und Mad. Adamberger spielten so glänzend darin, dass ihnen Kaiser Joseph II. die ganze erste Einnahme der Première schenkte. Aber mit kleinen und doch empfindlichen Nadelstichen rächten sich die bisher unumschränkten literarisch-künstlerischen Machthaber an dem unwillkommenen Eindringling, der so bedenklich sie zu überragen wagte. Man stellte seine Stücke der Cenfur als der eingehenderen Beachtung würdig dar, und daraus entsprangen Unannehmlichkeiten, die man nicht unmittelbar anzufachen wagte. Auch die Rollenbesetzung bot Gelegenheit genug, einem Manne wie Schröder, der felbst zu disponiren gewohnt war und eine Unterordnung unter fremde Ansichten und Meinungen schlecht vertrug, das literarische Leben zu verleiden. Und eine noch praktischere und unschuldigere Gelegenheit, den unbequemen Mitmenschen zu ärgern, bot das Vergreifen der Rollen durch seine Collegen selbst. Mit besonderem Eifer griff man auf die vom Kaiser selbst wegen der seindlichen Schwestern Sacco-Teutscher angeordnete Praxis des Alternirens zurück und vereitelte (wohl nicht immer absichtlich) durch die Abwechslung mit dem älteren Stephanie Schröder manche Glanzrolle, wenn Jenen der erste Abend traf. Schon im September hatte Schröder sein erstes Entlassungsgesuch gestellt; die Antwort darauf war seine Berufung in den Ausschuss gewesen. Darin fühlte er sich noch unbehaglicher, denn ein Majorisiren bei den Abstimmungen, wie es nur zu häufig vorkam, machte es ihm ja doch unmöglich, das Gewicht seiner Persönlichkeit, so wie er es wollte, zur Geltung zu bringen. Immerhin fällt in diese Zeit die Aufführung mehrerer seiner allbekannten Verdeutschungen englischer Stücke, auch deutscher Originale, und die Creirung mehrerer seiner berühmtesten Rollen, zum Beispiel des Gustav Wasa in Brookes gleichnamigem Drama. In der »Lästerschule«, der noch heute bekannten Bearbeitung einer Sheridanschen Komödie, spielte Schröder den Oberst aus dem Stegreif, weil Brockmann und Stephanie jun. »von der anhaltenden epidemischen Influenz des Sommers, derentwegen fogar die Bühne vom 8. bis 14. Juni geschlossen werden musste, zugleich befallen wurden.«2

¹ Laubes Angabe, sast jedes Stück Schröders sei abgewiesen oder bis zur Unmöglichkeit abgeändert worden*, ist völlig unhaltbar.

² Das »Wiener Diarium« vom 8. Brachmonats 1782 meldet über diese Influenza-Epidemie: »Die sogenannte Modekrankheit, welche bey den meisten der rufsische Katharr heist, greist mit jedem Tage weiter um sich... Da fast alle Mitglieder des hiesigen Nationaltheaters damit ebensalls beschwert sind, so wurde gestern dem Publikum angekündigt, dass Schauspiel auf heute eingestellt werden muste«.

Viel Glück machten in Wien wie überall Schröders »Teftament«, das einem Pseudo-Shakefpeare'schen Lustspiele »Der Londoner Verschwender« entlehnt war, und sein »Ring«¹; weniger
»Adelheid von Salisbury«; weil darin »die Unschuld stirbt, und das ist den Wienern nicht recht«,
meinte der gekränkte Autor. »Die väterliche Rache«, einer Caprice entsprungen,² fand eine nachsichtige Ausnahme. Die Empfänglichkeit des Wiener Publicums selbst vermochten auch Schröder und
sein Prophet Meyer nicht zu leugnen. »Ein dankbareres Publicum gibt es nicht, ein kälteres glaube ich
zu kennen«,³ fagt dieser. Schon damals lauschte das Publicum jedem Worte, es übersah keinen Zug,
saste jede Feinheit, jede Nuance aus. »Diese Erwartung des Lieblings, diese Freude bei seiner Erscheinung,
diese Spannung, dieses Ausmerken, dieses Begleiten, dieses Stillegebieten vor einer bedeutenden Rede,
diesen mühsam zurückgehaltene, jede Störung des Bevorstehenden ängstlich vermeidende Entzücken,
diesen lauten, langen, unersättlichen Ausbruch des Jubels, wenn endlich das Ersehnte vollendet war«,
habe man nur in London bei Shakespeare-Vorstellungen gefunden. Dieses Publicum konnte irregeführt, es konnte aber auch erzogen werden, und das hätte Schröder vermocht, wenn er nicht frühzeitig versagt hätte.

Mittlerweile aber war er wieder aus dem »Ausschuffe« in die Zahl der »gewöhnlichen« Mitglieder zurückgetreten; er blieb auch dort das außergewöhnliche Element, das sich mit den Anderen nicht vertragen konnte, vielleicht auch nicht wollte. Wiederholte Reisen nach Hamburg hatten ihn immer wieder mit seiner dortigen andächtigen Gemeinde, mit altgewohnten Verhältnissen in Berührung gebracht, und an Aufforderungen mochte es nicht sehlen, den Wiener Verdrießlichkeiten durch eine Rückkehr in das verlassene, aber nicht verlorene Hamburger Paradies zu entrinnen. Kehrte er dann nach Wien zurück, so fand er nur eine Zunahme der allgemeinen Verbitterung und neuen Ärger. »Verschiedene Kränkungen, Feindseligkeiten, vom Neide, Geize und der Herrschsucht eines unruhigen, bösartigen Menschen angezettelt, brachten es dahin, dass fast alle Mitglieder der Gesellschaft in eine Art von Apathie versielen. Schröder trat aus dieser Ursache auch aus der Regie.« So schreibt J. H. F. Müller in seinem »Abschied«. Der »bösartige Mensch« trug, wie man annehmen muß, den ostgenannten Namen Stephanie. Schröder spricht ihn ossen aus.

Das Erste, was ich bei meiner Ankunst in Wien ersuhr«, schreibt er am 31. Mai 1784, nach der Heimkehr von einem Aussluge nach Hamburg, war ein Besehl, den der jüngere Stephanie erschlichen hat: dass keinem Stücke die dritte Einnahme zugestanden werden solle, welches nicht hier gedruckt wird. (Dieses tras aber gerade bei den meisten in Druck erschienenen Schröderschen Stücken zu.) Als ich mich darüber bei dem Grasen Rosenberg beschwerte, antwortete er mir, diese Neuerung sei mir und den hießigen Schauspielern nicht vorgeschrieben, sondern nur auswärtigen Schriststellern. Sie sehen, dass man mich gemeint, aber nicht genannt hat, um den Grasen zu verleiten. . . . Der junge Stephanie wurde vor zehn Tagen nach Prag geschickt, um Reinecken zu werben, wozu ich Langen gerathen. Ehegestern kam er zurück und hat, nach seinem trübseligen Gesicht zu urtheilen, nicht viel ausgerichtet. 1ch denke, sein Gesicht würde ungleich trübseliger geworden seyn, wenn er wirklich etwas ausgerichtet hätte.

- ¹ 4. October 1783: Baronin Schönholm Dlle. Jaquet, Frau von Darring Mad. Nouseul, Henriette Mad. Schröder, Graf Klingsberg Brockmann, Holm Schröder, Louise Mad. Schütz, Selling Lange. Die Autoreinnahme betrug 646 fl., und noch die 5. Vorstellung war ausverkauft.
- ² Das Stück entstand »aus einem nicht seindseligen Geist des Widerspruchs gegen die Behauptung einer vornehmen Kunstbeschützerin, es sei unmöglich, aus Congrèves »Liebe sür Liebe« etwas sür die deutsche Bühne zu machen, ohne sich mit Anstößigkeiten zu besassen.
- 3 Von der *Lebhaftigkeit* des Wiener Publicums zeigt folgende *Nachricht*, die wir im *Wr. Diarium* vom 13. März 1775 finden: *Es ist schon öster geschehen, das einige von dem allhiesigen Publicum in beyden k. k. privilegirten Theatern, die gute oder üble Ausnahme eines allda ausgesührten Schauspiels oder Ballets auf eine sehr un anständige, und vielmehr ungestümme Art zu erkennen gegeben haben. Es ist aber auch sicher vermuthet worden, dass dieser Unsug, da derselbe den übrigen zugleich gegenwärtigen Personen zur Beschwerde, und wohl gar zur Unbild gereichen dürste, mittelst eigener Erkenntniss dermaleinst rückstellig bleiben werde. Die widrige Ersahrenheit zeigt jedoch bis nun das Gegentheil, daher wird hiemit jedermänniglich zu wissen gemacht, dass nicht nur das Pseisen, aus was immer für eine Weise, und zwar wiederholtermal, sondern auch das Stossen mit Füssen, Stossen und Schlagen mit Stecken auf den Fussboden, Bänke und Wände, aller Orten in beyden Theatern von nun an dergestalt verbothen sey, dass der entgegen Handelnde nach Umständen und Besunde sogleich an der Stelle von der vorhandenen Wache angehalten, und aus dem Theater abgeschafft, oder wohl gar gesänglich eingebracht und wider selben die schärseste Bestrasung verhängt werden soll, allermassen dem Publicum ohnehin bevorstehet, seinen Beysall durch Handeklatschen, den Missallen aber durch allgemeines Stillschweigen an den Tag zu legen. Wonach sich Jedermann für Beschimpsung und Schaden zu hüten wissen wird. Wien den 9. May 1775.*

⁴ Johann Friedrich Reinecke, ein Schüler Ackermanns und Schröders und einer der bedeutendsten Schauspieler seiner Zeit, wirkte damals als Regisseur der sogenannten Bondinischen I. Gesellschaft in Dresden und Prag.

Alfo Stephanie jun. war oder schien die Seele der intriguirenden Clique, welche Schröder den Wiener Boden verleidete. Man hat auch die merkwürdige Anordnung, das auf den Hoftheater-Zetteln die Namen der Darsteller wegzulassen seine Rancune gegen Schröder dargestellt, da man dadurch habe verhindern wollen, das sich das Publicum gerade die Schröderschen Rollen ansehe, andere Besetzungen aber ignorire. Mögen derartige Cassen-Erwägungen immerhin geltend gewesen sein, so ist doch die ausschließliche »Spitze« gegen Schröder nicht nachzuweisen, da Madame Sacco durch diese den Personencult einschränkende Massnahme ebenso betroffen war.

Schröder war übrigens schon 1784 entschlossen, seinen ablaufenden Contract nicht mehr zu erneuern und in seinen Hamburger Frieden, auf seinen Herrscherthron, zurückzukehren. Es ist bezeichnend, dass er noch in den letzten Monaten seines Wiener Ausenthaltes als Dichter und Schauspieler seine dominirende Stellung innehatte. In der zweiten Hälfte 1784 gab man seinen »Irrthum auf allen Ecken«, eine Bearbeitung von Goldsmiths »Missverständnisse einer Nacht«, den »Vetter aus Lissabon«, »Victorine«, nach einem Roman der Madame Barney, (»Codine«)² bearbeitet. Die »Heirath durch das Wochenblatt«, nach Boursaults »Mercure galant«³, endlich am 1. Jänner 1785 Schröders Bearbeitung der »Brüder Cumberlands« unter dem Titel »Das Blatt hat sich gewendet«, in welcher er selbst einen sich emancipirenden Pantosselhelden mit überwältigender komischer Meisterschaft spielte.

Mit Carnevals-Ende war das Ende der Saifon und des Schröderschen Vertrages gekommen; er nahm feierlichen Abschied von Wien.

Da im Jahre 1784«, schreibt sein College Müller, der keinessalls unter seinen Feinden zu suchen ist, *die heillose Kabale weitere Fortschritte zum Nachtheile des Guten machte, spielte Schröder nach ordnungsmäßiger Auskündigung seines Contractes den 5. Februar (1785) zum letzten Male in dem Stücke *Das Blatt hat sich gewendet« den Amtsrath Poll mit dem einstimmigsten Beisalle in Gegenwart des Allerhöchsten Hoses, des ganzen hießigen hohen Adels und eines außerordentlich zahlreich versammelten Publicums. Am Ende der Vorstellung standen alle Cavaliere und Damen in ihren Logen aus, applaudirten so lebhast und allgemein, als bisher noch nie geschehen war, und ein anhaltendes Herausrusen des ganzen Publicums bewies, wie sehr Wien diesen würdigen Künstler schätzte und wie ungern man ihn verlöre. Er trat hervor und sagte: *Dieser neue Beweis der Güte und Gewogenheit des verehrungswürdigen Publicums macht mich den Entschluss verwünschen, den ich habe sassen müssen, Wien zu verlassen. Es wird nie an mir liegen, wiederzukommen.«

Kaifer Joseph II. beeiferte sich seinerseits, dem scheidenden Künstler Beweise seiner besonderen Schätzung zu geben. Am 6. Februar beschied er ihn nach Schönbrunn und ließ sich von ihm einige Scenen aus »Emilia Galotti« und dem »Seltenen Freier« vorspielen. Am nächsten Tage (nach einem Abschiedsdiner bei Brockmann) wurde das Ehepaar Schröder von dem Monarchen in besonderer Audienz

¹ Die Burgtheaterzettel wechfelten wiederholt Form, äußere Ausstattung und Anordnung. Während sie zum Beispiel bis 1781 den einsachen Adler zeigen, erscheinen sie 1781 mit dem Doppeladler geschmückt. Die Form der Ankündigung war in diesem Jahre: Die k. k. Nationalhosschauspieler werden heute ausschaft zu vankündigungen« benützt. Man gibt zum Beispiel dem Publicum bekannt, dass vorgestern Madame Fischer im Theater oder beim Aussteigen aus der Straße ein Bracelett sammt einem in Gold gesasten Porträt verloren habe; der Finder wird gebeten, es gegen einen Ducaten Recompensation bei der Cassa abzugeben« (2. Mai 1781), oder es wird sim Nobelparterre ein Beutel mit päpstlichen Medaillen verloren, Abgabe gegen Recompence an der Cassa. Der Theateransang war meist um ½ 7 Uhr.

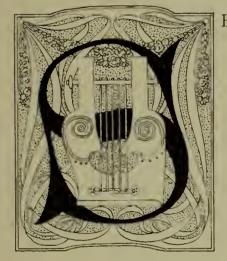
² »Victorine« oder »Wohlthun trägt Zinfen« wurde aus dem Manufcript gespielt; es zeigt die Belohnung der bedrohten Tugend eines Mädchens, dessen Lüstling war und dem ein anderer Lüstling im Hause des edlen Obersten, der sie angenommen hat, nachstellt. »Es kommen in dieser Komödie — sagt die »Wiener Chronik« — 5 Briese, 5 Dii ex machina vor, um der Verwirrung sortzuhelsen. Franziska (Madm. Jaquet) hat bisher sast lauter heroische Rollen gespielet, doch erscheint sie hier in einer ganz fremden Gestalt, sie nimmt die Rolle ihrer Schwester über, die im Naiven unerreichbar ist und verbindet diese Naivita mit einer Noblesse, die dazu ersorderlich war, und welche Mademoiselle Jaquet so sehr in ihrer Macht hat. Nach unserer Meinung ist Franziska ihre Triumphrolle. Sie spielt sie mit so vielen Feinheiten, dringt so in die innersten Falten des Charakters, ihre Scherze sind so edel, ihr Ton so schäuse her Declamation so richtig, dass man die Asche der seligen Ackermann segnen muß, ohne die unser Sacco und unser Kath. Jaquet das, was sie sind, nicht geworden wären. Herr Schröder zeigt als Dichter, dass er ein Schauspieler ist; was Wirkung aus dem Theater macht, weise er als Schauspieler aus Ersahrung. Ob es sich in den Plan schickt, das kümmert ihn wenig.«

3 Über Die Heurath durch ein Wochenblatt« schreibt die Wiener Chronik Bd. 1: Ein Autor gewinnt durch das Blatt Allerley einen alten Vater, daß er ihm seine Tochter verspricht. Bei dem Besuche des Vaters trifft er 8 Narren, die für das Wochenblatt allerlei zu bestellen haben. Unter diesen ist ein Comödiant, der ein Lob erbetteln will, der Unterhaltlichste. Hiebei wurde ein Schauspieler in P(rag), der auch in Wien gut bekannt ist, trefslich copirt. Wahr«scheinlich (der Carrikirte war der bekannte Schauspieler und Theaterdirector Wahr) wird dieser, wenn er einst dieselbe Rolle spielen wird, wieder den Herrn Brockmann lächerlich machen. Die Posse ist eine Farce, welche der Kasperle in der Leopoldstadt aufzusühren Bedenken tragen würde, durch die Kunst der Schauspieler wurde sie des Beklatschens würdig befunden.«

empfangen. » Als Schröder und feine Frau sich bei Joseph beurlaubten « — fchreibt sein Biograph Meyer — »konnte diefer, der nur den Künstler in ihm kannte, sein Erstaunen nicht verbergen, dass ein folcher es über fich gewinnen könne, das empfänglichste Publicum mit dem zu vertauschen, welches als das kälteste verschrieen war. Dagegen schienen ihm Familienrücksichten nicht überwiegen zu müssen. »Sie sind Hamburg zweimal satt geworden«, entliefs ihn Kaifer Joseph, »ich fage Ihnen vorher, Sie werden es auch zum drittenmal aufgeben. Dann wenden Sie fich an Niemand, als an mich.« — Das Ehepaar war tief gerührt über die Herzlichkeit des Empfangs und der Verabschiedung. Mehr als eine Stunde dauerte die Audienz.« Das ist ein Herr!« fagte Frau Schröder, als sie zu Brockmann zurückkehrten, »ich bereue, dass wir Wien verlaffen. Er meint es fehr gut mit feinen Deutschen!« »Gewiss,« fagte Schröder, »Gott fegne und erhalte den guten Kaifer! Nur gewiffe arbeiten feinen weifen Absichten mit einer Art entgegen, die ich vielleicht einmal öffentlich rügen werde.« In Gefellschaft Brockmanns, der ihn nach Hamburg begleitete, verliefs Schröder am 7. (oder 9.) Februar Wien. Das Burgtheater hatte mit ihm seine größte Zierde eingebüßt, einen Künstler und eine geistige Kraft, welche ihm die Führung in der deutschen Bühnenwelt, einen richtunggebenden Einflufs auf die künstlerische und literarische Production Deutschlands schaffen und erhalten konnte. Schröder hatte nicht Geduld und Selbstverleugnung genug, die ihm widerstrebenden Mächte zu überwinden. Er war kein Diplomat, er war reizbar und empfindlich. Hätte er den offenen Weg zum Kaiser rechtzeitig gefunden, so konnte er jede »Kabale« brechen und felbst das Haupt der Wiener Bühne werden; aber er gab seine Sache in Wien verloren, und damit war er felbst dem Burgtheater verloren.







EIT Jofeph II. dem deutschen Schauspiel im Theater der Kaiserburg ein bevorzugtes Heim geschaffen und seine schirmende Hand darüber gebreitet hatte, war das musikalische Drama, die einst so allmächtige italienische Oper, wohl nicht vergessen, aber aufgegeben. Der deutschen Bühne gehörte das Interesse Wiens; die Aristokratie konnte nicht schmollend abseits stehen, wenn der Monarch selbst das Oberhaupt des »nationalen Schauspiels« war, wenn sogar Kaunitz Frieden und Freundschaft mit dem deutschen Theater schloss und seine theueren Franzosen verloren gab. Doch vermisste man namentlich in diesen, aber auch in weiten musikalischen Kreisen schmerzlich die Abwesenheit einer ständigen Operngesellschaft, welche nur zeitweilig durch irgend eine Stagione fremder »Operistenbanden« im Kärnthnerthortheater oder durch Singspiel-Aufsührungen deutscher Gesellschaften in

demfelben Hause ersetzt wurde, das der Kaiser für die mannigsaltigsten künstlerischen Productionen freigegeben hatte. Schon im Jänner 1776 spielte dort, »durch vornehme Deutschfranzosen angeleitet« (wie Gebler fagt), eine »französische Operistengesellschaft unter der Direction Hamon«, die mit italienischen Opern wiederzukommen versprach. Als Noverre zeitweilig sein Ballet im Kärnthnerthortheater etablirte, ließ er zur Abwechslung mit seinen eigenen Aufsührungen die Brünner Gesellschaft des Principals Böhm spielen, die vom 17. April bis 17. Juni 32 Singspiele von Gluck, Hiller, Baumgartner, Holly, Grétry, Philidor, Guglielmi u. A. mit mittelmäßigem Gelingen gab. Nach Böhm kam Wäser mit seiner bereits erwähnten Schauspiel- und Singspielgesellschaft, welche im Singspiel Bessers leistete als im recitirenden Schauspiel und schließlich, wie bekannt, mit schwerem Schaden abzog.

*... Wäfer gibt feit vorigen Donnerstag auf dem Theater beym Kärnthnerthor deutsche Singspiele, schreibt Gebler an Nicolai 24. Juni 1776. Er machte den Anfang mit der Sposasedele des Guglielmi, die ziemlich gestel, allein gesternwurde der Deserteur von Monsigny beynahe ausgepsissen. Er hat einen guten Sänger, der sich Spengler nennt und die prima donna Madame Hennisch (richtig Henisch) ist leidentlich, aber ein schönes Bild ohne Grazie, ohne Bewegung. Der Rest von seinen Leuten, die ich bisher gesehen habe, ist abscheulich. Ich zweisle sast, dass er es wagen werde, mit Lustund Trauerspielen ohne Gesang hervorzutreten. Die Impresa der Italiänischen Oper, welche auch opere serie geben will, hat 36 Tänzer und Tänzerinnen ausgenommen; Noverre (der Balletmeister) geht aber, wie man mich versichert, für dermalen in einigen Tagen von hier weg. Mit Ansang Septembers, heist es, wird Hammon mit seinen Franzosen von Hamburg zurückkommen. Diese Ueberschwemmung mit Schauspielen dürste aber, aller Wahrscheinlichkeit nach, nur bis Ende künstigen Carnevals dauern, und das mit Ostern 1777 eintretende neue Theatraljahr die Sachen wieder in ihren vormaligen Gang

zurückführen. Gestern Sonntags, waren zu gleicher Zeit: 1) deutsches Schauspiel im National- oder Hostheater, 2) deutsches Singspiel am Kärnthner-Thor, 3) 4) 5) 6) vier deutsche Komödien-. Sing- und Pantomimenspiele in den Vorstädten, 7) Thierhetze im Amphitheater, 8) 9) zwey große Feuerwerke. Welche Verlegenheit der Wahl für unsere zahlreichen Müssiggänger!«

Noch gleichzeitig mit Wäfer gab eine nicht minderwerthige italienische Operntruppe, welcher der angesehene Bassist Poggi sammt Frau, der Tenor Jermoli und die berühmte Cavalieri angehörten, Vorstellungen im Burg- und Kärnthnerthortheater. Nach einem Intermezzo von Gauklern und Luftspringern kam eine von Catharina Schindler¹ geleitete und großentheils aus deutschen Mitgliedern (Tenor Frieberth, Ruprecht, Anna Lange u. A.) bestehende italienische Operngesellschaft, welche von dem Unternehmer Moll mit Schau- und Singspielen und Balleten abgelöst wurde. Durfte es so bleiben, dass das musikalische Schauspiel in der Stadt Glucks ohne ständiges Heim, auf fremde, ungleichwerthige Wandergesellschaften angewiesen war, durfte man dem begreiflichen Wunsche, in der Residenz des römischen Kaisers der Oper eine würdige Stätte zu schaffen, dauernd widerstreben? Kaiser Joseph II. hatte sich dem Vorurtheil, dass eine glanzvolle italienische Oper mit einem noch glanzvolleren Ballet zu den unentbehrlichen Bestandtheilen einer fürstlichen Hoshaltung gehöre, entgegengestemmt; er wollte ihm auch jetzt noch keineswegs Rechnung tragen. Seinem durchaus deutschen Sinne entsprach vielmehr das Streben, dem nunmehr begründeten deutschen Schauspiel ein deutsches Singspiel zur Seite zu stellen, den musikalischen Bedürfnissen des Publicums durch ein ausschließlich deutsches Personal und Werke deutscher Autoren entsprechen zu lassen. Gedachte der Kaiser sein Schauspiel in den künstlerischen Mittelpunkt Deutschlands zu stellen, »die ersten und besten Köpse in ganz Deutschland nach Wien zu ziehen«, so wollte er seiner Residenz auch den Ruhm der ersten Musikstadt des römischen Reiches gewahrt wiffen, ja hier den Beweis liefern, dass die deutsche Kunst sich auch in der Musik selbstständig, losgelöst von der italienischen Herrschaft, zu entsalten vermöge.

Der Kaifer war ja, wie man weiß, entschieden »mußkalisch«. Er hatte regelmäßig an den Nachmittagen nach ausgehobener Tasel seine Privat-Concert; er selbst war mußkalisch gebildet, besaß eine in italienischer Schule gebildete Basstimme, spielte Cello, Viola und Clavier, las Vocal- und Instrumental-Mußk vom Blatt, begleitete aus der Partitur am Clavier und liebte es, Kammermußk prima vista zu spielen und spielen zu lassen. An dem normalen Quartett im Mußkzimmer des Kaisers nahmen außer ihm Erzherzog Maximilian, Mozarts warmherziger Protector, Salieri, als erster Geiger Kreibich, als Cellist der sehr einflußreiche Kammerdiener Strack und einige untergeordnete Mußker theil. Dem Programm dieser Privat-Concerte sagte man nicht viel Gutes nach: Haydn hatte sehr spät das Glück, von Josef II. im vollen Masse erkannt zu werden; dabei aber waren wohl Mußkanten-Einslüßse thätig, die der Kaiser, auch in der Würdigung Mozarts, nur allmälig überwand.

Mit Vorliebe folgte der Monarch in feinen musikalischen Privatübungen den Erscheinungen in der großen Öffentlichkeit; Opern und Oratorien wurden beachtet und einzelne Fragmente derselben durchgespielt. Dürsen wir uns wundern, wenn er endlich auch die Leere in der Wiener Opernproduction schmerzlich empfand und den Drang fühlte, diese klaffende Lücke im künstlerischen Leben seiner Residenz durch die Schaffung einer deutschen Oper auszufüllen?

Die führenden Geister des literarischen Deutschland erglühten keineswegs für diesen Plan; sie glaubten in der Musik nur eine störende und anmassende Schwester der Literatur erblicken zu können, die man dem neuerwachten deutschen Theater nicht sern genug halten sollte. Lessing entsetzte sich bei dem Gedanken an Ballet und Oper. Auch das deutsche Singspiel, das sich nach dem völligen Ende der deutschen Fest- und Spectakeloper langsam unter dem vorsichtigen und mehrdeutigen Titel der

¹ Catharina Leitner, genannt Schindler, war eine der wenigen deutschen Frauen, welche in der italienischen Oper als vollwerthige Kunstkräfte galten. Sie hatte *eine angenehme, reine und hellautende Stimme, einen schönen Körper, ein ausdrucksvolles Mienenspiel und starkes Gefühl, welches man sonsten bei Operistinen selten sindet «. Sie war schon in der opera seria und buffa in Wien bekannt und heirathete 1777 den Schauspieler Bergopzoom. Von da an erlosch ihr Stern, der sogar zu Venedig und London geglänzt hatte; ihre Stimme wurde brüchig, sie wandte sich nun dem Schauspiel zu, beschloss aber schon am 18. Juni 1788, 33 Jahre alt, in Prag ihr Leben.

»Operette« entwickelt hatte, hatte keine Gnade vor den Augen strenger Schauspieldichter gefunden. Der beste der in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts erstandenen deutschen Operettencomponisten, Johann Ad. Hiller, hatte sich mit Weisse vereint, um eine Reihe liebenswürdiger und anspruchsloser, volksthümlich anklingender Operetten zu schaffen, die den Weg auf sast alle Bühnen sanden. Rasch wuchs die Production: Wolf, André, Schweitzer, Holy, Stegmann und Benda waren die Tonangeber, zahllose Andere drängten zu dem neuen Kunstgebiete, componirten eine Fülle leichter Singspiele zu mehr oder minder flüchtigen Texten, die sich an französische oder italienische Originale ohne viele Umstände anlehnten. Die Darstellung entsprach den Werken. Die Höse wollten von der wildwachsenden deutschen Opernpslanze nichts hören, die Privatunternehmer aber begnügten sich damit, ihren Schauspielern und Schauspielerinnen Singübungen auszuerlegen, die übel genug aussielen. Wie abschreckend beschreibt doch Reichardt eine Berliner Opernaufführung mit dem »Gesang der großmäulichten, kreuschenden Sängerin und der Nachtwächterstimme des Liebhabers«! Sollten dieselben musikalischen Übelthaten auch in Wien verübt werden?

»So lange Sie italienische Opern in Wien haben«, fagte Lessing zu dem Wiener Sendboten Müller, »bedürfen Sie der deutschen Singspiele nicht. Sie find das Verderben der Bühne. Ein solches Werk ist leicht geschrieben. Jede Komödie gibt dem Verfasser Stoff genug; er schaltet Gesänge ein, so ist das Stück fertig. Unsere neu entstehenden Theaterdichter finden diese kleine Mühe freilich leichter, als ein gutes Charakterstück zu schreiben. Nur angemessene Belohnungen für durchdachte Arbeiten können diesem einschleichenden Unheil einen Damm entgegensetzen und Genies erwecken, bessere Wege zu betreten.« Laube vermuthet fogar etwas kühn, der Kaifer habe wegen diefes fcharfen Verdammungsurtheils Leffings gegen das Singspiel — ein Urtheil, das Canonicus Gleim in noch verschärstem Masse Müller gegenüber entwickelte! — von der erneuten Berufung Leffings nach Wien abgefehen und der Wahl Engels, des Verfassers des vielgespielten »Dankbaren Sohnes« und des »Edelknaben«, zugeneigt. Jedenfalls erschütterten den Kaifer die von Müller rapportirten Urtheile Lessings und Gleims über das deutsche Singspiel, die »Operette«, keineswegs in feinem Entschlusse. Müller war nicht einmal angenehm überrascht, als ihn Joseph II. am 17. December 1777, gerade als seine Schöpfung der »Theatralpflanzschule« im Werden war, zur Audienz berief und, ohne jede Vorbereitung, mit einem fertigen Singspiel-Project überrumpelte. »Ich will einen Verfuch machen, wie unfer Publicum den deutschen Gefang aufnimmt«, begann der Monarch. »Umlauf hat eine kleine Operette componirt; fuchen Sie die, fobald Sie können, in die Scene zu bringen. Sie besteht nur aus vier Personen: zwei Weibern, zwei Männern und einigen Choristen. Die Hauptrollen habe ich der Cavalieri gegeben; die Stierle foll den zweiten Part darin singen, Ruprecht den Tenor und Fuchs den Bass. Die Choristen suchen Sie sich aus den Kirchen zusammen! Ich habe Rosenbergen (dem Grafen Orsini-Rosenberg) befohlen, er soll diefe Leute zu Ihnen schicken; Sie werden Mühe mit den beiden Männern haben, die noch nie auf dem Theater waren. Finden Sie, dass es nicht geht, so fagen Sie es mir!« Müller verneigte sich dankbar für das erneute Vertrauen und empfieng fofort den Befehl, den Tenoristen Hartig in Mannheim zu engagiren, den er auf feiner Reife gehört. Kürzer konnte der Instanzenzug nicht fein. Der Kaifer fagt: es werde eine Oper, und es ward eine Oper. Zwei Tage nach der Audienz stellte der nominelle oberste Chef der Theater, Graf Rosenberg, Herrn Müller seiner vierköpfigen Operntruppe als Director, dem Orchester den Musiker und Componisten Umlauf als Capellmeister vor; jeder Tag brachte zwei Proben, und am 14. Jänner war erste Generalprobe in der Wohnung Müllers, der — nach dem Zeugnisse Rosenbergs — »Wunder gewirkt« hatte. Zwei Tage später liefs sich der Kaifer selbst die

¹ Gleim sprach ganz lebhast für das Ballet, gegen das deutsche Singspiel aber dichtete er sogar und zwar solgende Verse: »Der deutsche Kaiser, sagt man, will — Den Deutschen eine Bühne geben — Und ihnen Geist und Herz erheben — Um Gotteswillen, wenn er will — So lass' er nicht die Hexe leben — Die schlau wie Schlang' und Crocodil — Sich schleicht in aller Menschen Herzen — Und drinnen sitzt als wie ein Huhn — Aus seinem Nest und lehrt. Nur kleine Thaten thun, — Und über große Thaten scherzen!» — Dagegen war Wieland der entschiedenen Ansicht, dass die Deutschen für das musikalische Lustspiel geradezu berusen seinen.



Scenenbild aus » Die Bergknaffen«.

erste für das Burgtheater geschriebene Oper, Umlaufs »Bergknappen«, in einer seierlichen Separatvorstellung vorspielen.

»Die Oper foll bei vollkommener Beleuchtung, in Kleidern und dazu versertigten neuen Decorationen so ausgeführt werden«, befahl die oberste Hosstelle, »als wäre das ganze Publicum gegenwärtig. Doch soll Niemand, er sei, wer er wolle, weder versteckt noch öffentlich, außer denjenigen Personen, welche Seine Majestät selbst mitbringen, zugegen sein.« Thatsächlich nahm der Kaiser zu dieser ersten Opernvorstellung im Burgtheater nur seinen Bruder, den Erzherzog Maximilian, seine Schwester Erzherzogin Marie Christine und deren Gatten Herzog Albert von Sachsen-Teschen, den Oberstsallmeister Fürsten Dietrichstein, den Oberstkämmerer Grasen Rosenberg, Hosrath von Kienmayer, die Componisten Salieri und Gräubig (Kreibich) mit. Am Ende der Vorstellung trat der Kaiser selbst ins Parterre und überhäuste Müller mit Lob. »Sie haben meine Erwartung übertrossen. Das geht ja sehr gut! Sogar die Choristen machen ihre Sachen brav. Wir müssen dieses Singspiel bald vor das Publicum bringen. Bravo, Umlaus! Alle recht brav!«

Müller erhielt fofort durch Hofrath Kienmayer 100 Ducaten und eine Gagenerhöhung von 400 fl. Weniger zufrieden war der Kaifer mit den Forderungen des ersten Tenoristen Hartig in Mannheim: 100 Ducaten Reifegeld, 600 fl. Vorschufs, 1500 fl. Gehalt und lebenslängliche Pension. »Der Mensch macht überspannte Forderungen«, fagte der Kaiser, »welche die Direction nicht eingehen kann. Er verlangt eine Pensionsversicherung; auf diese können brave und langgediente Schauspieler wohl Anspruch machen, aber kein Sänger, von dem man noch nicht weiß, ob er etwas taugt. Wir werden schon noch Leute finden. Ich habe Rosenbergen einige Singspiele von Grétrys Composition übergeben; suchen Sie Übersetzer dazu!« Der Kaiser war optimistisch und wollte soviel als möglich mit »unseren hießen Leuten« versuchen. Trotzdem kam es zu einigen glücklichen und auch interessanten Engagements, unter denen jenes der jugendlichen Gattin Langes, einer in der italienischen Oper bewährten Sängerin¹, und der

¹ Madame Lange-Schindler war eine Nichte von Catharina Bergopzoom-Schindler. Als diese 1778 nach Wien kam, wünschte sie Kaiser Joseph zu hören; sie sang den Pyramus, ihre Nichte, die ebensalls schon im Auslande als italienische Sängerin debutirt hatte, die Thisbe. Sosort engagirte der Kaiser die Nichte (die Tante lehnte ab) für die deutsche Oper. Doch starb sie im 22. Lebensjahre 1779 in Wien.



Scenenbild aus » Die Bergknappen«.

Esterházy'schen Primadonna Mademoiselle Teuber, die lange im Verbande des Burgtheaters blieb und zu den »musikalischesten« Sängerinnen Wiens zählte, besonders notirt zu werden verdient. Ganz Wien interessirte sich für das überraschende Project einer Josephinischen deutschen Nationaloper.

Euere Hochedelgeboren werden vielleicht vernommen haben, schreibt Gebler am 8. Februar 1778 an Nicolai, *dassunser wahrhast deutscher Kaiser nunmehr auch eine deutsche Oper so wohl für das ernsthaste als Comische Fach, gründet. Es müssen aber lauter wahre musikalische Virtuosen, und keine Liedersänger, die Composition auch so beschaffen seyn, wie wir sie hier von Piccini, Ansossi, Païsiello und zum Theil von Grétry gewohnt sind. Künstige Woche wird mit einem kleinen Stück, die Bergknappen genannt, die erste Probe gemacht werden. Mademoiselle Cavalieri, eine Sängerin, deren Organ ausserordentlich ist, Tiese und Höhe mit einer starken Brust verbindet, macht die Hauptperson. Es sind Lun in allen nur vier parti cantati, und eine bloss redende Person. Bis Ostern werden hossenstich aber schon 9 bis 10 Sänger und Sängerinnen beysammen seyn, worunter Madame Lang, die unter dem Namen Schindler drey Jahre zu Venedig und London gesungen, und Mademoiselle Teuberin, bisher auf dem fürstlich Esterhäzyschen Operntheater. Gute musikalische Tenoristen und zugleich Asteurs sind am schwersten zu sinden. Aus dem Hostheater wird von Ostern an kein fremdes Schauspiel mehr gegeben, sondern Italiäner und Franzosen werden auf das Theater am Kärntner-Thor beschränket.*

Diese Worte Geblers zeigen, wie man das neue Werk des Kaisers aufsaste. Das Burgtheater sollte auch in musikalischer Hinsicht »Hof- und Nationaltheater« sein; alles »Fremde« war dem Kärnthnerthortheater vorbehalten, das von der italienischen Oper bis zur Seiltänzertruppe alle Kunstgattungen in seine Räume aufnahm. Umlaus Singspiel »Die Bergknappen«, die erste deutsche »Oper« im Burgtheater, erlebte, wegen einer Erkrankung des Tenoristen verzögert, am 17. Februar seine erste öffentliche Aufsührung. Der Zulaus war groß und allgemein der Beisall, am größten aber die Besriedigung des Kaisers, der seinen vielbelächelten Plan so glücklich begonnen sah.¹ Die Empfänglichkeit des Publicums

^{1 »}Wir genießen seit einiger Zeit das Vergnügen«, schreibt das Diarium am 23. Hornung, »im Nationaltheater ein deutsches Singspiel »Die Bergknappen« genannt, mit so großem Beisall aufführen zu sehen, dass man nur mit äußerster Mühe Platz im Schauspielhause bekommen kann und

und die Nachsicht des Kaisers waren jedenfalls größer als der literarische und musikalische Werth des mit so viel Zärtlichkeit inscenirten Singspiels. Die Handlung skizzirt ein zeitgenössischer Berichterstatter in zwei knappen Zeilen: »Walcher ist ein geiziger und zänkischer Alter, welcher Sophie ihren geliebten Fritz mißgönnt, ihm aber gut wird, da er ihn mit Gesahr seines Lebens aus einer Grube rettet. Sprache und Arien taugen nicht viel.«

Ignaz Umlauf, ein geborener Wiener, stand damals erst im 27. Lebensjahre und war bisher Bratschift im Hostheaterorchester gewesen, aus welcher Stellung er unmittelbar zu der allerdings noch nicht bedeutungsvollen Stellung eines Musikdirectors erhoben wurde. Die neucreirte Josephinische Oper ebnete ihm rasch den Weg zu einer wachsenden Popularität in Wien. Der leichte, gefällige Styl, die liebenswürdigen Melodien und die gute Instrumentation seiner Singspiele sicherten seinen Werken eine gewiffe Wirkung auf die Zeitgenoffen. Das längste Leben hatte seine Romanze »Zu Steffen sprach im Traume« aus dem Singspiel »Der Irrwisch«, seinerzeit eine allerorten gesungene und geträllerte Melodie. Unter den Gefangskräften scheint Mademoiselle Cavalieri' die einzige künstlerisch geschulte Sängerin gewesen zu sein; aber das Publicum lief der »neuen deutschen Oper«, einer fremdartigen Erscheinung, der allerjüngsten Lieblingsschöpfung des Kaifers, in hellen Schaaren zu. Joseph II. förderte, wie Alles, auch dieses Werk mit Feuereiser, setzte sich persönlich für einzelne Engagements ein und war ständiger Besucher der Generalproben, ja auch vorgeschrittener Proben. Nach dem ersten wirklich deutschen Singspiel versuchte man es mit französischen Werkchen. »Der Haussreund« von Grétry (Text nach Marmontel), am 25. Mai zum ersten Male gegeben, befriedigte den Kaifer aufserordentlich. »Das geht ja immer besser«, rief er bei der Generalprobe, »nun müssen wir in jeder Woche zweimal Singspiele geben und mit dem schon Einstudirten abwechseln.« Er forderte also die Schaffung eines Opernrepertoires. Einige Tage später übergab der Kaiser Müller persönlich ein von ihm »entdecktes« französisches Singspiel »Lucile« mit dem Austrage, darin »eine gewisse Taube aus Esterház«, die er dort fingen gehört und die eine gute Stimme habe, debutiren zu lassen. Über dringende Bitten liefs der Monarch jedoch Umlaufs neue Oper »Die Apotheke» vorausgehen, welche ziemlich abfiel, ebenfo wie befagte »Taube«, die als Lucile vollkommen verunglückte und ihre Rolle an die vortreffliche Lange abgeben mußte. Erst im September hatte die deutsche Oper einen vollen Erfolg mit Maximilian Ulbrichs zweiactigem Singspiel » Frühling und Liebe», welchem zwei ebenbürtige Sängerinnen, die schon erwähnten Demoifellen Cavalieri und Therese Teyber (oder »Teuber« geschrieben) besonderen Reiz verliehen.²



fast allezeit ebensoviele Zuseher aus Mangel des Raums weggehen müssen, als sich in dem Schauspielhause befinden. Bey letzterer Vorstellung hat die erste Sängerin Mdlle. Cavalieri am Schlusse des Spiels aus der Bühne erscheinen und von dem vergnügten Publicum den öffentlichen Beysall empsangen müssen.«

¹ Catharina Cavalieri recte Kawalier, war die Tochter eines Währinger Schullehrers und trat, von Salieri ausgebildet, schon 1775 in der italienischen Oper mit Erfolg aus; sie war eine Bravourfängerin von Rang mit › starker und angenehmer Stimme, tiesen und hohen Tönen, die man selten beisammen trifft, singt die schwersten Passagen« (Sonnleithner).

² Nicht zu verwechseln mit der schon erwähnten Maria Anna Tauber oder Taube, welche Kaiser Joseph im März 1778 in einer Akademie der Tonkünstler-Societät in Metastasio-Starzers Oratorium »La passione del Redemtore« gehört hatte. Sie verließ als Gattin des Marionetten-Principals Pauerbach Wien und ging nach Russland. Therese Teyber war 1765 in Wien geboren und heiratete später den Tenor Ferdinand Arnold, der in Wien, Hamburg, Berlin und Warschau wirkte. Die Familie Teyber oder Teuber (nach damaliger unorthographischer Art auch »Teiber« und »Deiber« geschrieben), deren Haupt der Vater Mathias, k. k. Hofund Kammermusicus, war, war eine ungewöhnlich personenreiche Musikersamilie. Von den drei Brüdern Friedrich, Franz und Anton war der erstere Hossecretär, wurde in den Reichsadelstand erhoben, wirkte aber auch als hervorragender Musikdilettant (Violinist) 50 Jahre in Wien (sein Sohn, Josef Freiherr von Teyber, war Feldmarschall-Lieutenant und 1848 unter Radetzky Fortifications-Districtsdirector in Mailand); Franz (geboren 1756) war ein Schüler Wagenseils und von Hasse selbste openbassisch einer Zeit (neben Albrechtsberger) bezeichnet. In Karlsruhe wirkte er als Capellmeister und Openbassisch, in Bern als Concertmeister; seit 1799 war er Componist für Schikaneders Theater an der Wien, zeitweilig auch Organist bei St. Stephan, und starb 1800. Sein Bruder Anton hatte in Bologna bei Fra Martino Compositionslehre studirt, begleitete seine Schwester Elisabeth (geboren 1750), eine Schülerin Hasses, Haydns und der Tesi und

Max Ulbrich, der Componist dieses neuen Singspiels,¹ war einer von den musikalischen Intimen des Kaisers, Cellist bei den interessanten Privat-Kammermusiken des kunstliebenden Fürsten, einer der bekanntesten Wiener Musikdilettanten der Josephinischen Zeit. Im Privatleben ständischer Beamter, wurzelte er doch, nach seiner ganzen Familientradition, im Musikleben des damaligen Wien und wirkte als Pianist, Organist und Componist von Opern, Oratorien und Messen mit gleichem Eiser. So ließ die neue kaiserliche Schöpfung Talente reisen und entsalten. Binnen Jahressrist (bis Februar 1779) waren im Burgtheater vierzehn neue Singspiele, zumeist von Ansängern und gesungen von Ansängern, ausgesührt worden.

Die feltsame Organisation dieses Singspiels, das ein integrirender Bestandtheil des Burgtheater-Repertoires war und gleichwohl der besonderen Leitung eines Hosschauspielers, des »Inspicienten« Müller, unterstand, war begreislicher Weise auf die Dauer nicht haltbar. Die Eisersucht auf diesen, in so merkwürdiger Weise ausgezeichneten Collegen trug das ihrige dazu bei, dass das Scepter dem rührigen Müller entwunden und der Gesammtheit des Inspicientenausschusses anvertraut wurde — auf Müller entsiel also nur ein Theilchen seiner früheren Alleinherrschast im Reiche der Oper. Er resignirte mit Wehmuth und entschädigte sich durch die Verwirklichung jener Idee, die er dem Kaiser nahegelegt hatte, ohne ihn dasur ebenso begeistern zu können wie für die Schöpfung des deutschen Singspiels: der Idee einer »Theatral-Pslanzschule«.

Joseph II. hatte diese Sache ungewöhnlich rasch sallen lassen. Wohl hatte er Müller autorisirt, die Urtheile Lessings, Weißes und Engels' einzuholen; als aber der Schauspieler diese Wohlmeinungen und einen Brief des kaiserlichen Gesandten van Swieten in Berlin mit offener Billigung des geplanten »ruhmbringenden Werkes« in die Hände des Kaisers legte, brach dieser ziemlich kurz ab,² und die beginnenden Singspielproben zogen ihn ganz von diesem Unternehmen ab. Müller lies sich nicht irre machen und errichtete seine »Theatral-Pslanzschule«, die den Wienern viel Vergnügen machte, wenn sie auch immer mehr aus einer ernsten Schule ein artiges »Kindertheater« wurde, in welcher die vielköpfige Familie des Directors das Spielen in eigener Regie besorgte. Am 15. Juli 1779 fand die erste Vorstellung im Kärntnerthortheater(»Zermes und Mirabella« oder »Die vollkommenenVerliebten«nach dem Französischen) statt.³ Im Burgtheater vereinigte man an manchem Abende beide Müllersche Specialitäten, Kinder-

berühmte Concert- und Opernfängerin, durch Europa, wurde Hoforganist in Dresden, dann Secretär Salieris und Cymbalist im Hosopernorchester, wo er Weigl jun. Platz machte, endlich k. k. Hoscompositor und Clavierlehrer der Erzherzoge und Erzherzoginnen. Er hat viele Messen, Oratorien, Symphonien, auch Märsche componirt. Therese war die um 15 Jahre jüngere Schwester der berühmten Elisabeth.

- ¹ In der Vorrede zu diesem Singspiel (*Frühling und Liebe*) fagt Ulbrich: *Die Kenner des Schönen und der Kunst werden in diesem Singspiele die Katullische Nachtseier der Venus wiedersinden und hin und wieder ein warmes, herziges Lied deutscher Dichter, von Herrn Ramler bearbeitet. Auch Sie werden es billigen, dass die Handlung des Stückes vorbedächtlich nach Welschland verlegt wurde. Die Handlung ist solgende: Marquisc Bellavita findet ein armes verlassense welsches Mädchen in einem deutschen Dorse und nimmt es aus ihr Gut Campoverde und will es mit ihrem Secretär Amorino vermählen; ein Marionettenspieler Perillo kommt auf das Gut und entpuppt sich als Vater oberwähnten Mädchens. Zu den Chören ist die Nachtseier gewählt*.
- ² Diese Herren«, bemerkte der Kaiser, aus die Briese Lessings u. s. w. deutend, »werden sich wohl hie und da widersprechen?« »Nein, Euere Majestät,« antwortete Müller, »nur in den Vorschlägen zum Unterricht dieser zur Kunst gezogenen Jugend weichen sie etwas von einander ab, sind aber einstimmig der Meinung, Theorie gleich mit Praktik zu verbinden.« »Ja, der Meinung bin ich auch«, sagte der Kaiser, »das muß sein; man sicht da gleich, wer Talent hat, und übergibt die Schwachen einer anderen Bestimmung. Wir sprechen darüber bald wieder!«
- ³ In einer großen Ankündigung auf dem Theaterzettel des Burgtheaters vom 16. Brachmonats 1779 wendet sich Müller an das Publicum und sagt:... Hausvater einer zahlreichen Familie,—ich rede zu der gesühlvollesten Nation!—Vater vieler Kinder, deren Erziehung, künstige Glückseligkeit und Versorgung ihn jeden Augenblick des Lebens ängstlich beschäftiget. Was konnte ich mehr thun, als ihre Talente zur Schauspielkunst anzuregen, eine kleine Pslanzschule zu errichten, andere junge verborgene Talente mit ihnen zu vereinigen und durch den Versuch einer neuen Gattung von Schauspielen das Vergnügen einer geschmackvollen Nation mannigsaltiger und abwechselnder zu machen? Einer geschmackvollen Nation, deren Großse die seinsten Ergötzungen aller Art in Europens Ländern gesehen haben; deren scharsem Blicke nichts zu entsliehen vermag, welche die durchdringendsten Beurtheiler und Kenner des mannigsaltigen Guten und Schönen sind! Ich will daher schüchtern nur wenige und seltene Vorstellungen wagen, doch werde ich auch diese auf den ersten Wink endigen, wenn das Vergnügen der Nation nicht dadurch erweitert wird. Ich habe Stücke gewählt, die dem Alter meiner kleinen Schauspieler angemessen sind, auch habe ich dabey keine Kosten gespart, um ein Spectakel zur Wirklichkeit zu bringen, deren einzelne Theile man zwar schon gesehen hat; allein ich dars es sagen, wovon das Ganze, das Ensemble, das Verdienst der Neuheit besitzet. Um dieses Schauspiel zu verviclsältigen, bin ich in das Reich der Feereyen, des Wunderbaren, übergegangen. Ich habe die Malerei, Tanzkunst, Instrumental- und Vokalmusik, Pantomime, Lust- und Trauerspiel in mein Gebiet gezogen, ich habe nach meinen Krästen alles ausgeboten, abwechselndes Vergnügen für die Sinne, sür

Schauspiel und Singspiel,1 und da dann fämmtliche Kinderrollen in den Händen kleiner »Müllers« waren, wurde der Abend ein exclusiver »Müller-Abend«. Das Kindertheater entwickelte sich; es hatte seine eigene Garderobe, seine besonderen Decorationen, die aber Müller auf eigene Kosten beschaffte. Kaiserin Maria Therefia, die große Kinderfreundin, interessirte sich noch in ihren letzten Lebenstagen lebhast für das Institut; am 12. October 1780 hatte der Kinder-Principal eine zweistündige Audienz bei der Herrscherin fast ausschliefslich in Sachen seines »Kleinen Schauspiels«. Den wenige Wochen später (29. November) erfolgenden Hingang Maria Therefias empfand Müller als »die größte Erschütterung« seines Unternehmens. Zu Ende des Carnevals 1780 gab er das Kindertheater auf; doch suchte das Publicum durch eine ansehnliche Subscription die Beibehaltung der ihm liebgewordenen Institution zu ermöglichen. Müller felbst hatte sich mit einem herzbewegenden Aufrufe an das »gütige, großmüthige Publicum« gewendet; er wollte wöchentlich »drei Vorstellungen, mit großen tragischen und komischen Balleten begleitet«, geben und mit dem »gerächten Agamemnon« anfangen — dann follten die großen Ballete »Die Horatier und Curiatier« geliefert werden; nur selten wären große Tragödien aufzuführen, welche mit Lustspielen, Feereyen mit Maschinen, Tanz und Gesang, kleinen Parodien und komischen Pantomimen abzuwechseln hätten.² Schliefslich half der Kaifer selbst; er hob zwar das mit der idealen Seite der Sache lose zusammenhängende Kinderballet auf, vereinigte aber das Kindertheater als »Theaterpflanzschule« für die ältere Jugend mit dem Hof- und Nationaltheater und räumte für ihre Vorstellungen den bisherigen Theater-Normatag, den Freitag, ein. Nach der Donnerstag-Vorstellung hatten fogar die »Erwachfenen«, das heifst die wirklichen Nationalschauspieler, officiell dem Publico anzukündigen, was am nächsten Tage von dem Nachwuchse gegeben werden würde; damit sollte der innige Zusammenhang mit dem Burgtheater äußerlich documentirt werden. Das Schulrepertoire des Jahres 1781 ist recht mannigfaltig; Hafner und Heuseld neben Wieland, Lessing (»Philotas«) und Brandes, dazu eigens verfaste Kinderschauspiele und eine ganze Reihe von Singspielen! Unter den Mitgliedern nennt man befonders Josepha Müller, Diestler junior (nachmals in Prag und Berlin engagirt) und Hasenhut senior; aber eine Reihe der Besten ging schon 1781, und Müller selbst gab nach einiger Zeit die fogenannte »Pflanzschule,« welche dem Theater wenig Gewinn an neuen Talenten brachte und zu einer einfachen Spielerei geworden war, auf.3 Auch dann wurden übrigens Stimmen des höchsten Bedauerns über den Verlust des Kindertheaters laut. Im »Wiener Diarium« vom 3. März 1781 gibt ein Kunstfreund, gerührt durch die Abschiedsrede der Josepha Müller, die Absicht kund, »öffentlich mit feinen Landsleuten ein Wörtchen über das Ende der Pflanzschule zu reden, die doch inneren Werth haben müsse, da sie so viel Nebenspectakel ausgehalten hat«. Er verlangt von dem Patriotismus der Nation die Ermöglichung einer weiteren Dauer einer Anstalt, welche Künstler aus dem eigenen Volke

das Herz, für den Verstand hervorzubringen. Wenn nicht selten das Belachenswerthe belacht wird, so wird auch zuweilen eine Thräne von den Augen der Zuschauer herabsließen, die sie vielleicht mit Wollust vergießen. Doch es sey hier genug. Wenn sich ein Schauspiel nicht durch seinen inneren Werth erhält, so sind alle Anpreisungen unnütz. Dem Urtheile, der Gutmüthigkeit der verehrungswürdigsten Nation überlasse ich allein mein neues Schauspiel: mit demselben das Glück meiner Kinder und mein eigenes, denn nur in ihrem Beysalle kann ich meine Glückseligkeit finden.«

- ¹ Zettel vom 14. October 1778: »Zum ersten Male ein neues Kinderlustspiel in drei Acten, genannt »Der Ausgang oder die Genesung.« Personen: Der Vater Herr Stephanie d. j., Louise Mdlle. Josephe Müller, August Monsieur Johann Müller, Christian Monsieur Friedrich Müller, Heinrich Monsignore Müller, Malchen Mdlle. Nanette Müller. Nach diesem ein neues Original-Singspiel in einem Act »Die Bergknappen.«
- ² Theaterjournal für Deutschland. Gotha. Jahrgang 1781. Stück 17. Als Abonnementpreise nennt Müller für die Saison vom 1. September bis Ende Carnevals 1781 40 Ducaten für eine Loge, 50 fl. für einen Sperrsitz im Parterre noble, 40 fl. für einen Sperrsitz.
- Doch hatten sie eine salsche Wendung, heulten, zierten sich gewaltig und hätten sicher der Kunst nichts genützt. Diese Truppe mußte, da ihr Directeur Ansehnliches eingebüst, auseinandergehen gewis kein Verlust für die Kunst! Dagegen bemerkt ein anderer Chronist: » . . . schon 1780 zeichnet sich das Institut durch Vervielfältigung des Schauspiels, Sauberkeit der Decorationen und Garderoben aus Schade. dass dieses kleine Theater einige sciner vorzüglichsten Subjecte verlor. Der junge Diestler, der ältere Hasenhut, Gabriel Gromann waren sehr hoffnungsreiche Talente. voll Liebe zur Sache, srei von Grimasse, voll Bereitwilligkeit, zu lernen. Jetzt zeichnet sich Demoiselle Josepha Müller aus, eine angenehme Figur, fanste biegsame Stimme, viel Gefühl.«

bilde, die vielleicht einmal mit den besten und feinsten des Auslandes um den Vorzug streiten und Wien der Nothwendigkeit überheben würden, »fremde Künstler an den Wohlthaten der Nation theilnehmen zu lassen«. Umsonst — die Pslanzschule wurde geschlossen!

Wir mußten uns diese Abschweifung gestatten, um auch dieser Episode, dieser ephemeren Schöpfung der Josephinischen Theaterzeit, welche schon in ihrer Jugend sallen gelassen wurde und nie zu ihrer idealen Bedeutung gelangen konnte, einen Blick zu widmen. Auch das Singspiel, die sogenannte »Oper«, bildet ja nur eine Episode in dieser Burgtheater-Geschichte, deren eigentliche, tiesergehende Schilderung wir der Geschichte des Hosoperntheaters vorbehalten und die wir dennoch nicht ignoriren können, weil sie noch in dem Jahrzehnt der Josephinischen Kaiser-Herrschaft zu bedeutsamen mußkalischen Ereignissen auf der Kunststätte des Burgtheaters führte.

Je mehr sich das deutsche Opernpersonale consolidirte, an desto größere Aufgaben wagte es sich heran, stets unter der befeuernden Anregung des Kaisers, den das Gedeihen dieser Schöpfung fast noch stolzer machte als die Erhebung des deutschen Schauspiels im Burgtheater. Zu der unbedeutenden, vorwiegend dilettantischen Truppe, mit welcher die sogenannte deutsche Oper begonnen worden war, traten in der ersten Hälfte der Achtziger Jahre einige ganz bedeutende Kräfte. War im ersten Jahre feines Bestandes das deutsche Singspiel mit der lächerlich geringen Summe von 5624 fl. 10 kr. erhalten worden, welcher die Befoldung der Schaufpieler mit 14.995 fl. 30 kr. jährlich gegenüberstand, so wuchsen die Kosten der neuen Schöpfung allmälig ins »Opernhafte« empor. Nun traten in den Verband des Perfonals der »mit dem Nationaltheater verbundenen National-Operette« der ausgezeichnete Tenor Valentin Adamberger, der die anmuthige Schauspielerin Maria Anna Jaquet heimführte und zur »Madame Adamberger« machte, der nachmals auch in Berlin geschätzte Bassist Fischer sammt Frau, der Bass-Buffo Günther, die Barytonisten Schmid und Ignaz Saal; aus der besten italienischen Schule emporgewachsen waren die Damen Cavalieri und Antonia Bernasconi. Mit der Letzteren war ja eine Virtuosin im besten Sinne des Wortes wiedergewonnen, die erste Alceste Glucks, welche schon einmal (1767) des Burgtheaters musikalische Zierde gewesen war. Die Nichte und Schülerin des Veroneser Componisten Andrea Bernasconi, hatte sie dreizehn Jahre zuvor die Wiener entslammt. Sonnensels bewunderte sie; Gluck schwärmte von ihr als jenem Ideal, das den ganzen Wohllaut des italienischen Idioms in die deutsche Sprache zu übertragen und graziöfer, wie es eine geborene Deutsche vermöchte, diese harte und schwere Sprache zu behandeln verstehe. Nun allerdings war Antonia Bernasconi um 13 Jahre älter (geb. 1741); aber sie war noch immer die Perle der deutschen und später wieder der italienischen Oper, »zu deren Ruhm sie in Italien, England und Frankreich beigetragen hatte«.2 Neben der Cavalieri und Bernasconi, diefen »verdeutschten Wälschen«, wirkten die anmuthige Aloysia Weber, welche Mozarts erste Schwärmereien empfangen durfte, Frau Fischer und Demoifelle Brenner, I. B. Hofmann, Christian Benda (ein Sohn des berühmten Componisten), Nouseul und Andere. Die hervorragendste der eigentlich-deutschen Kräfte war Mademoifelle Weber; ihre Grazie, ihr feelenvoller Vortrag und ihr dramatisches Talent entzückten noch mehr als Mozart ihren Collegen vom Schaufpiel, Joseph Lange, so dass er sie zu seiner zweiten Gattin erkor.3

¹ Im Halbjahr vom 18. April bis 2. October 1778 verzeichnen die Hoftheaterrechnungen: Singspiel: (neu) Böhmin 600 fl., Stierlin 300 fl., Teyberin monatlich Sustentation 33 fl. 20 kr., Herr Souter 800 fl., Herr Stierle 800 fl., Fux 600 fl., Ruprecht pro sustentatione 50 fl. monatlich, Böhm jährlich 600 fl., Hofmann monatlich 33 fl. 20 kr., Müller für Abrichtung der Singspieler 400 fl., Capellmeister Umlauf 600 fl., Orchesterdirector Woborzil (für Singspiel) 33 fl. 20 kr. monatlich, Orchesterdirector Hoffer (Schauspiel) 29 fl. 10 kr., monatlich — Orchester 4537 fl.

² 1. Band unsercr Burgtheatergeschichte, S. 131. — »Sie hat 500 Dukaten Besoldung« spöttelt Mozart, »weil sie alle Arien um ein gutes Komma höher singt.«..... Und ein andermal: »Das ist wahr, in Tragoedien große Rollen zu spielen, da wird sie immer Bernasconi bleiben, aber in kleinen Operetten ist sie nicht mehr anzusehen.... und dann, sie ist mehr welsch als deutsch und redet auch auf dem Theater so wienerisch, wie im gemeinen Umgange, und wenn sie sich bisweilen zwingen will, dann ist es, als wenn man eine Prinzessin in einem Marionettenspiel declamiren hört. Und das Singen ist dermal so schlecht, dass kein Mensch sür sie schreiben will.«

³ Das Perfonal von 1781 wird folgendermaßen angeführt: *Herren des fingenden Theaters: Joseph Ruprecht debütirte 1778 als Fritz in den Bergknappen, singt Liebhaber und komische Bediente. — Joseph Souter kam von Brünn mit der Böhmischen Truppe und ward mit dem größten Theil derselben für das Nationaltheater engagirt. Debüt. als Blunk in: Diesmal hat der Mann den Willen. Singt Tenor; für jugendliche Liebhaber. — Johann Bapt. Hosmann; singt Bas, seine Rollen sind Alte, dirigirt die Choristen. — Frankenberger, geb. zu Wien, debüt. 1779 als

Nun kam ja ein größerer Styl und der Drang nach immer größeren Thaten in das Deutsche Singspiel; aus einer »kaiserlichen Privatspielerei« wurde es eine die heimatlichen Talente und — hier dürsen wir selbst fagen — die größten Meister des mußkalischen Wien befruchtende Institution. Herr von Gebler entwirft seinem Berliner Freunde Nicolai eine ganz begeisterte Schilderung von der deutschen Nationaloper, welche »zu einem Grade gestiegen sei, auf welchem er sie nie zu sehen hoffte«. Als »Compositoren« nennt er und zwar mit knapper Charakteristik:

*a) Chevalier Gluck. Von ihm find hier gegeben worden die Pilgrime von Mekka. Seine Opera seria lphigenie en Tauride, übersetzt von Alxinger, wird bald nachsolgen. b) Herr Salieri, aus vielen welschen Opern bekannt, der eben aus Italien zurückgekommen, setzt jetzt einen deutschen Text in Musik. Zu merken ist, dass Gluck und Salieri Hoskapellmeister sind und eigentlich zum Nationaltheater nicht gehören. c) Herr Umlaus, Kapellmeister der Nationaloper, hat bisher geliesert: 1. Die Bergknappen, 2. Die Apotheke von Engel, 3. Die schüsterin, und setzt dermalen seine vierte deutsche Oper. Gründlich und allgemein. d) Herr Ulbrich. Von diesen haben wir 1. Frühling und Liebe, 2. das bekannte, vormalen vom Hamburger Bach komponirte: Israel in der Wüste. Ein Original-Genie, das viel verspricht. e) Herr Ruprecht, Sänger der Oper, hat sehr glücklich debütirt mit der Feerie: Was erhält die Männer getreu. f) Herr Barta. Von ihm sind ausgeführt worden 1. Der Hutle. Ob diess der eigentliche Titel sey. erinnere ich mich nicht gleich, die Geschichte ist es. 2. Der redliche Taglöhner. g) Herr Ordonez hat geliesert: Diessmal hat der Mann den Willen. Auch die Gesangskräfte haben Geblers vollen Beisall. Adamberger (Adamonti) sei einer der ersten Tenoristen, verbinde große Kunst mit einer herrlichen Stimme; keine Silbe entwischte den Zuhörern selbst in den schwersten Passagen. Fischer, vom churpfälzischen Operntheater hiehergezogen, singt die tiessten Töne mit einer Völle. Leichtigkeit und Annehmlichkeit, die man sonst nur bei guten Tenoristen antresse; den Tenor Seuter höre man auch neben einem Adamonti gern. Madlle. Weber (nachmals Mad. Lange) sei eine herrliche Sängerin, habe einen Ausdruck, der zum Herzen dringe, ausserordentliche Höhe und führe die schwersten Passagen aus, Madlle. Teuber, jüngste Schwester der berühmten Teuberin, verspreche viel durch Ausbildung, Mad. Fischer sei eine große Sängerin, deren Stimme aber abgenommen habe, Mad. Weiss singe tiesen Alt und seise alle ihrer Gespielinnen«.

Von dem ursprünglichen Entschlusse, nur deutsche Original-Opern zu geben, war man allerdings abgewichen und hatte von der französischen und italienischen Production dem deutschen Singspiel angeeignet, was aufführbar schien und von den Federn der gewerbsmäßigen Übersetzer (Stephanie jun. abermals im Vordertreffen!) blitzartig zu bewältigen war. Grétry war am reichsten vertreten, Piccini, Paisiello und der für Wien gewonnene Hoscompositor und Hostheater-Kapellmeister Anton Salieri kamen ihm zunächst; dann aber brachte man Altmeister Gluck wieder zur Geltung und erwarb sich das unsterbliche Verdienst, Wolfgang Amadeus Mozart durch die Pforte des Burgtheater-Singspiels in die große Welt des Theaters einzuführen.

Gluck beherrschte in den letzten Monaten des Jahres 1781 geradezu das Burgtheater-Repertoire, und der Wille des Kaisers, seine Werke dem neuen Singspiel zuzuführen, veranlasste das folgenschwere Experiment, die deutsche Oper zeitweilig und ohne viele Umstände in das Italienische zu übersetzen,

Jermis im Dorfjahrmarkt, fingt niedrigkomische Rollen. - Gottsried Heinrich Schmidt geb. 1744 im Dessauischen, kam 1766 zum Theater, debütirte 1779. Singt komische Rollen und ist seiner ausgebreiteten Musikkenntnis wegen Mitdirector der Oper. - Joseph Dauer, debüt. 1779 als Alexis im Deserteur, singt junge Liebhaber und Charakterrollen. - Joseph Walther, geb. in Böhmen, debüt. 1780 als Ernst im Adeligen Taglöhner, singt Tenor, spielt erste und zweite Liebhaber. -- Friedrich Günther, singt Bass sur erste komische Alte, Pedanten und Karrikaturen. -- Carl Ludwig Fischer. geb. 1743 zu Dresden, zum Theater 1769, debüt. 1770 als Sander in Zemir, fingt Bafs, für erste komische und zärtliche Väter, auch Karrikaturrollen. — Joseph Adam berger, geb. zu München, aus Italien verschrieben, debüt. 1780 als Ästrubal in der Versolgten Unbekannten, singt Tenor, für erste junge sanste und seurige Liebhaber. - Damen des singenden Theaters: Dem. Katharina Cavallieri, geboren zu Wien, debüt. 1778 als Sophie in den Bergknappen, spielt junge Liebhaberinnen und Mädchenrollen. - Dem. Teiber, geboren zu Wien, debüt. 1778 als Fiamette in Frühling und Liebe, spielt junge Liebhaberinnen und naive Mädchen. - Mad. Haselbek, geborne Schindler, debüt. 1778, spielt Liebhaberinnen, Mädchen, Koketten, niedrig komische Rollen. - Dem. Brenner, debüt. als Louise in Frühling und Liebe, spielt junge, ungezogene Mädchen. - Mad. Maria Anna Weiss, geboren zu Wien, debüt. 1779 zu Laxenburg als schöne Schusterin. - Mad. Lang, geborne Weber, geboren in der Pfalz, debüt. 1779 als Hannchen in Rofenfest von Salency, spielt die ersten sansten zärtlichen Liebhaberinnen und Naiven - Mad. Maria Anna Fischer, geborne Strasser, geboren Karlsruhe 1756, debüt. 1780 als Frau Bieder in der Abgeredeten Zauberey; spielt zärtliche Mütter und Charakterrollen. -- Mad. Antonie Bernaskoni geborne Riflerin, verschrieben aus Italien 1786 für die Nationalbühne, debüt. 1781 als Hannchen in der Versolgten Unbekannten; spielt tragische und zärtliche Liebhaberinnen, junge Weiber und Heldinnen. — Chor besteht aus 30 Personen beiderlei Geschlechtes. « — Auch die Gagen waren sehr gewachsen: Mad. Bernasconi und Herr Adamberger (als italienischer Sänger »Adamonti«) bezogen je 500 kaiserliche Ducaten, das Ehepaar Fischer 2400 fl., Günther, Dauer und Souter je 1000 fl., Schmidt 1200, Ruprecht und Fux je 700 fl., Hoffmann 600 fl. Der Opernetat betrug nun 7662 fl. 83 kr, das Orchester, aus 36 Instrumentisten, »worunter viele Meister«, bestehend, kostete 4537 sl.

¹ Man gab 1781: von Grétry »Die Freundschaft auf der Probe« (nach Marmontel), »Die unvermutheten Zufälle«; von Salieri»Der Rauchsangkehrer«, Text »von einem Wiener Autor«; von Piccini»Die Sclavin und der großsmüthige Seesahrer«; von Paisiello »Die eingebildeten Philosophen«; von Zannetti»Die Wäschermädchen«, Singspiel in zwei Aufzügen aus dem Italienischen. — Über Salieris »Rauchsangkehrer« fällt ein scharser Zeitgenosse knappe Urtheil: »Von Ansang bis zu Ende elend, unsinnig, schade um die Musik!«, über Gretrys »Freundschaft auf der Probe«: »Vortreffliche Musik, Glanzrolle für einen Sänger, der zugleich Acteur, hat auf den meisten Bühnen Glück gemacht, hier misssiel sie gänzlich.«

was bei der italienischen Schulung einer Reihe von Mitgliedern mit mässigen Schwierigkeiten zu bewirken war. Am 23. October ging (zum ersten Male in Wien) »Iphigenie in Tauris«, am 3. December »Alceste« (neu scenirt), beide mit Antonia Bernasconi in der Titelrolle, am 31. December zum ersten Male »Orpheus und Eurydike« mit Adamberger und der Bernasconi im Burgtheater in Scene. »Iphigenie« wurde in deutscher, »Alceste« und »Orpheus« in italienischer Sprache gesungen. Zwischen diese großen Opern, denen übrigens mitunter ein Lustspiel beigegeben wurde, fiel noch eine Aufführung des Gluck'schen Singspiels »Die unvermuthete Zusammenkunst« (»Die Pilgrime von Mekka«), das schon dem Repertoire einverleibt war. Seither dominirte die Oper im Spielplan; sie fand sogar noch eine Ergänzung in dem Ballet, das feit Noverres Abdankung im Burgtheater fehlte und von einem großen Theile des Publicums schwer vermisst wurde. Und außer der beinahe plötzlich erwachten Zärtlichkeit des Kaifers für das deutsche Singspiel war noch ein ganz befonderer Anlass massgebend für die äußerliche Entfaltung der Oper und die Wiederbelebung des Ballets, zwei kaiferliche Maßregeln, welche den äfthetischen Puristen jener Zeit als eine bedenkliche Ableitung von der Bahn der rein-künstlerischen und literarifchen Bühnenführung erfchienen. Der Wiener Kaiferhof erhielt im November 1781 hohen fürstlichen Befuch, den Herzog und die Herzogin von Württemberg mit Prinzels Elisabeth, der »bestimmten Braut« des Erzherzogs Franz, und Prinz Ferdinand, fowie den Grofsfürsten und die Grofsfürstin Paul von Rufsland (unter dem Incognito des Grafen und der Gräfin du Nord). Dass bei den Festlichkeiten zu Ehren der fremden Herrschaften ein glänzendes künstlerisches Programm nicht sehlen dürse, war zweisellos. Dem Kaifer felbst hätte sein deutsches Schauspiel wohl genügt; aber die berusenen Veranstalter der Hoffeste entsetzten sich bei dem Gedanken, den Wiener Kaiserhof den fremden Gästen ohne das eigentliche höfische Modeschauspiel, italienische Oper und Prunk-Ballet, zu »präsentiren«.

Deshalb wurde eiligst der Münchener Balletmeister Crux mit einem eigens gebildeten Tänzerpersonal nach Wien berusen,² das zumeist italienische Tänzer und Tänzerinnen der Münchener Oper umfaste und den Gagenétat sofort im ersten Halbjahr um mehr als 15.000 fl. belastete. Schon am 1. October eröffnete das Ballet in Grétrys Oper »Zemire und Azor« seine Productionen, debutirte am 17. mit einem den Abend füllenden großen pantomimischen Ballet Crux'scher Ersindung, »Pyrrhus und Polyxene«, und »verherrlichte« auch die Erstaufsührung der »Iphigenie« durch seine Tänze.³ Dieselbe Vorstellung wählte man am 30. October zu dem denkwürdigen »Freitheater« wegen höchstersreulicher Nachricht von der glücklichen Entbindung Ihrer Majestät der Königin in Frankreich mit einem Dauphin⁴ und für die erste Festvorstellung vor den württembergischen Herrschaften (11. November), welcher der »erste maskirte Ball in den beyden k. k. Redoutensälen« folgte. Eine Ballet-Novität von Crux, »Phrogne und Philomele«, als »mythisch-tragisches Ballet mit fünst Verwandlungen« bezeichnet, führte

¹ Zettel: *Zum I. Male lphigenie auf Tauris, ein tragisches Singspiel in vier Aufzügen aus dem Französischen des Herrn Guillard übersetzt, die Musik ist vom Herrn Ritter Gluck. lphigenie, Oberprießerin der Diana — Mad. Bernasconi, Orestes — Herr Adamberger, Pilades — Herr Souter, Thoas König von Tauris — Herr Fischer, Staatsbediente des Thoas, Prießerinnen der Diana, Scythen, Leibwache, Eumeniden und Dämonen, Griechen, Piladens Gesolge. — Montag 3. December 1781 zum I. Male in italienischer Sprache: *Alceste*, ein tragisches Singspiel in drei Aufzügen, die Musik ist von Herrn Ritter Gluck. Admet — Adamberger, Alceste — Mad. Bernasconi, Evander — Herr Souter, Ismene — Mad. Fischer, Oberprießer — Herr Fischer, Apollo — Herr Walther, ein Ausruser — Herr Hosmann, Hosseute, Bürger, Prießer, Höllengötter. Die beim Singspiele vorkommenden Tänze sind vom Balletmeißer Crux. Heute ist nur ein Parterre, Person I st.

² Die Hoftheaterrechnungen verzeichnen folgenden »Tänzerchor«: Balletmeister Crux pro Halbjahr 600 ordinäre Ducaten (2540 ft.), Tänzer: Ricci monatlich 166 ft. 40 kr., Duport 200 ordinäre Ducaten, Frühmann 150 ordinäre Ducaten, Rößler 60 Ducaten; Figuranten: Schlittenhofer 70 Gulden monatlich, Grégoire, Héloin, Cassaldini, Décamp, Spozzi monatlich je 50 ft., Hainault, Borst, Vogt à 240 ft., Héloin Sohn und Spozzi jun. 30 ft. Tänzerinnen: Frankar 500 ordinäre Ducaten, das sind 2116 ft. 10 kr., Ricci monatlich 166 ft. 40 kr., Spozzi 150 ordinäre Ducaten, mehrere Figurantinnen, ein »Ballet-Ansager«. Summa für Tänzerchor 15.553 ft. 55 kr.

³ Der Burgtheaterzettel vom 1. October kündigt fehr auffallend »Neue Ballette« und speciell »Zemire und Azor«, ein Singspiel in vier Aufzügen aus dem Französischen mit zwei damit verbundenen neuen Balleten von Herrn Crux, Musik von Grétry, an. Für Balletvorstellungen wurden besondere Preise sestgesetzt: Loge 6 fl. 20 kr., Parterre noble 1 fl. 25 kr., ein gesperrter Sitz 1 fl. 42 kr., Parterre ordinaire 30 kr., 3. Stock 40 kr. (mit einem gesperrten Sitz 50), 4. Stock 20 kr.

⁴ Im Kärntnerthorthoater gab man gleichzeitig, ebenfalls als Freitheater, das (dem Englischen entlehnte) Lustspiel »Das Landmädchen oder die listige Einfalt.«

einige Tage später den schwäbischen Gästen das neue Burgtheater-Ballet im vollen Glanze vor. Den russischen Gästen sollte etwas Besonderes geboten werden.

Die fchon erwähnten Schauspiel-Extravorstellungen mit den besten Kräften und Glucks »Iphigenie« waren den württembergischen Gästen noch in deutscher Sprache (von Alxinger aus dem Italienischen übersetzt) vorgeführt worden, »Alceste« und »Orpheus« kamen, wie bemerkt, bereits mit italienischem Texte. Der deutsche Capellmeister Umlauf trat in den Hintergrund, Salieris Einflus begann auch auf dem Theater zu herrschen. In Adamberger und Fischer, der Bernasconi, Cavalieri, Weber, Weiss und Teuber fand er italienisch geschulte Kräfte, und der Kaiser, der sonst für Gluck und dessen Bernasconi »wenig portirt« war, betrieb nun die Sache, um zu zeigen, »was wir Deutsche zu leisten im Stande seien«.

Eine schwere Enttäuschung bedeutete diese Wahl für Wolfgang Amadeus Mozart, der eben damals in Wien in fieberhafter »Wartestimmung« war und der nahen Gelegenheit harrte, endlich in der Kaiferstadt sein Talent zur vollen Entfaltung zu bringen. Eben im Juni 1781 war er unter den bekannten Verdriefslichkeiten aus dem Dienste des Fürsterzbischofs von Salzburg getreten und fuchte in Wien einen neuen Wirkungskreis, eine neue Lebensstellung.1 Und Alles drängte sein Sehnen dem Burgtheater zu. »Meine einzige Unterhaltung«, schreibt er am 4. Juli seiner Schwester, »besteht im Theater; ich wollte Dir wünschen, hier ein Trauerspiel zu sehen! Überhaupt kenne ich kein Theater, wo man alle Arten Schauspiele trefflich aufführt, aber hier ist es. Jede Rolle, die mindeste, schlechteste, ist gut und doppelt besetzt.« Die Errichtung der deutschen Oper musste Mozart mit besonderen Hoffnungen beleben. Je forgfältiger man norddeutsche Componisten, selbst Benda und Schweitzer, von deren Spielplane fernhielt, weil ihr Temperament und ihre Nüchternheit dem füddeutschen Charakter und der italienischen Schulung der Sänger zu widersprechen schienen, desto mehr durfte Mozart auf Zutritt rechnen. Mit »Zaïde« und »Idomeneo« fand er diesen Zutritt nicht, obwohl sich Graf Rosenberg dafür interessirte; auch die Aussichten, von dem großen Schröder felbst ein Textbuch zu erhalten, verslogen, dafür aber erstand ihm ein vielvermögender und ungewöhnlicher Protector in dem jüngeren Stephanie. Dieser Mann, der als die Seele aller Burgtheater-Intriguen, aber auch als Allmächtiger im Wiener Theaterreiche galt, übernahm es selbst, ein Textbuch für den vielgenannten Salzburger Meister zu schreiben, und es hiefs: »Belmont und Constanze oder die Entführung aus dem Serail.« Als Mozart Ende Juli das Buch erhielt, war er ganz entzückt. Wohl ängstigte ihn die Bestimmung der Aufführung für die kurze Frist des »halben September«, aber die Ueberzeugung, dass die neue Oper in das Festprogramm zu Ehren der ruffischen und württembergischen Gäste eingereiht würde, erheiterte ihn rasch. Daraus wurde allerdings nichts, obwohl die fremden Herrschaften viel später kamen. Wolfgang Amadeus musste sich mit der Ehre begnügen, bei seinem besonderen Protector, Erzherzog Maximilian, Coadjutor des Kurfürsten-Erzbischofs von Cöln, vor den württembergischen Fürstlichkeiten als Pianist zu brilliren, auch von Joseph II. zu einem Privatconcert geladen und als »un talent decidé« anerkannt zu werden. Seine stille oder laute Hoffnung, Musiklehrer der präsumtiven Braut des Kaifers zu werden, scheiterte an der festgegründeten Vorliebe des Kaisers für Salieri. Bei dem Wettstreit Clementi und Mozart im Musiksalon des Kaisers blieb der Deutsche, auch in Josephs Augen, Sieger: jener entsaltete bloss Kunst, diefer — Kunst und Geschmack. Und doch liefs Salieri den deutschen Meister nicht allzunahe an den Kaifer herankommen; denn in ihm erstand dem die Leitung des kaiferlichen Geschmacks ufurpirenden Musiker ein gefährlicher Rivale. So ehrlich des Kaifers Wunsch und Wille war, dem deutschen Nationalschauspiel eine deutsche Nationaloper zur Seite zu stellen, so wenig wollte er doch von den gewohnten und beliebten italienischen Bahnen abweichen; nur auf diesen Wegen meinte er zu einer wahren, geläuterten deutschen Oper zu gelangen. Konnte er sich doch schon mit Gluck im Theater, mit Haydn in der Kammermusik nicht befreunden! Nun brach sich aber das dramatische Talent Mozarts mit

¹ Otto Jahn, W. A. Mozarte, I. Theil. 1889.

elementarer Kraft Bahn. Stephanie hatte fleißig gewaltet, um feine Bearbeitung des Bretzner'schen Urstoffs fertigzustellen. Mozart felbst war Feuer und Flamme für die Sache, und am 16. Juli 1782 verkündigte der Burgtheaterzettel folgende Nachricht:

Ein »gedrängt volles Haus«, stürmisches Dacapo-Rusen und Beifall ohne Ende bezeichneten den äußeren Erfolg der neuen Oper, gegen welche, nach Mozarts eigenen Vermuthungen, die »Kabale« so stark gearbeitet hatte, das ein stricter Besehl des Kaisers die Aufführung seststen mußte. »Die



Entführung«, fagt ein Correspondent in Cramers »Magazin«, »ist voll von Schönheiten. Sie übertraf die Erwartung des Publicums, und des Verfassers Geschmack und neue Ideen, die hinreissend waren, erhielten den lautesten und allgemeinsten Beifall.« Die Oper war mit den besten Kräften, der Cavalieri und Teuber, Adamberger, Fischer, Dauer und Walter besetzt (der Zettel nennt, nach bekannter Ordre, keine Namen), und der Osmin insbesondere kam durch den eigenartigen Bass Fischers, der »fast die Tiese des Cello und die natürliche Höhe eines Tenors besass« und sich in diesem Umfang mit Leichtigkeit bewegte, zur vollen Geltung — ihm dankt man eigentlich die erste große, deutsche Arie. Die

¹ In den Hostheaterrechnungen 1782-83 kommt die Note vor: »Dem Stephanie jun. für die Überarbeitung des Singspiels »Die Entsührung aus dem Serail« 100 fl. — »Dem Mozart Wolfgang für Componirung der Musie »Die Entsührung aus dem Serail« 426 fl. 40 kr.«

Cavalieri fang die Constanze bravourös; Adamberger brachte die echte, die neue, deutsche Weise Mozarts, die so wenig mit dem Castraten-Sopran von einst und dem Buffotenor der italienischen Oper zu thun hatte, überzeugend zur Geltung. Man fühlte sich einer neuen musikalischen Offenbarung gegenüber, einer Wirkung, welche, wie Goethe selbst an seinem von Kayser componirten Singspiel »Scherz, List und Rache« erfuhr, »Alles niederschlug, was bisher von deutscher Operette dagewesen war«. Wohl protestirte der Verfasser des Urtextes, Bretzner, gegen die Ueberarbeitung »durch einen Ungenannten« (Stephanie) und gegen das ganze Wiener Opus; aber er durste sich beruhigen: nicht zu seinen geringsten »Ruhmes«-Titeln sollte es zählen, zu dem Textbuche der ersten deutschen Oper Mozarts den Grundstein geliesert zu haben. Die ersten Wiener Schicksale dieser Oper waren durchaus ersreulich und

widersprechen der Behauptung, dass sich die Wiener fehr langfam zu Mozart bekannt hätten. Man gab die »Entführung« im Burgtheater rasch nacheinander: am 19., 26. und 30. Juli, 6. und 20. August, 6. und 20. September, S. October. In zwei Tagen trug die Oper 1200 fl., das »Theater wimmelte allzeit von Menschen«; die Leute waren, wie sich Mozart freudig ausdrückt, »recht närrisch auf diese Oper«, und er felbst sträubte sich gegen zu häufige Reprifen, um fie »nicht fo auspeitschen zu lassen«. Als im October das Großfürstenpaar wieder nach Wien kam, wurde ihnen die jüngste

Zug-Oper

vorgeführt,



W. A. Mozart. Nach dem Originale seines Schwagers Hoffehauspieler Lange, Juli 1791.

Eigenthum der intern. Stiftung Mozarteum in Salzburg.

und Mozart dirigirte felbst am Clavier, »theils um das ein wenig in Schlummer gefunkene Orchester wieder aufzuwecken, theils um sich selbst den anwesenden Herrschaften als Vater von feinem Kinde zu zeigen«. Dass fich Kaifer Joseph II. langfamer als die Wiener für die neue Offenbarung erwärmte, ist wohlbekannt. »Zu schön für unfere Ohren und gewaltig viel Noten, lieber Mozart«, meinte »Gerade fo viel Noten, Eure Majestät, als nöthig find«, war die etwas kühne Antwort. Der Kaifer war eben fchwer von feinen Styl-Vorurtheilen abzubringen; das laute Orchester störte ihn. Voll Anerkennung war

Kaunitz, der alte Kunstfreund, für den jungen Meister; Altmeister Gluck, für den eine Aufführung besonders angesetzt war, zog den mächtig ausstrebenden Nachsolger sogar zur Tasel. Jedensalls war sich der Monarch selbst lange nicht der Thatsache bewusst, dass eben diese Oper die Krönung seines Herzenswunsches, der Schaffung einer »deutschen Nationaloper«, bedeutete. Mozart eröffnete sie die Pforten der großen Welt; vom Burgtheater ging die Ruhmesbahn aus, die bald in alle Lande führte und noch heute im hellen Glanze strahlt.

Wir fkizziren mit flüchtigen Strichen die weiteren Schickfale der Burgtheater - Oper nach dem Eintritte Mozarts in ihr Repertoire. Daß der Schöpfer der »Entführung« trotz seines ersten Erfolges seinen Herzenswunsch, eine kleine, aber sestellung in der Wiener Kunstwelt zu erhalten, nicht erfüllt sah, wissen wir. Nun, da er seine geliebte Constanze Weber, die Schwägerin des Hosschauspielers Lange und Mündel des im Theaterreiche wohlbekannten Hosdirectionsrevisors Thorwart, als geliebte

Gattin heimführte, wäre er doppelt dankbar für eine Wiener Polition gewesen - sie blieb ihm vorenthalten. Und gerade Kaifer Joseph II., sonst unerschöpflich in seinem Interesse für die Kunst und ihre würdigsten Jünger, war für diesen Meister, der, wie Kaunitz früh erkannte, ein ganz außerordentliches Talent bedeutete, nicht lebhafter zu erwärmen. Übrigens war auch des Kaifers so rasch entfachte Begeisterung für das »deutsche National-Singspiel« nahezu vollkommen geschwunden. Mit Ende des Jahres 1782 war die Auflaffung der deutschen Oper beschlossene Thatsache, und am 4. März 1783 ging vorläufig das letzte deutsche Singspiel auf der Bühne des Burgtheaters in Scene. Einer der letzten oder der letzte deutsche Componist, welche damals zu Worte kamen, war ein blutjunger Mann, Joseph Weigl, am 28. März 1766 zu Eifenstadt in Ungarn als Sohn eines Esterházyschen Hoscellisten geboren. Ein Schüler des berühmten Contrapunctiften und Hoforganisten Albrechtsberger, hatte er schon mit 15 Lebensjahren insgeheim eine kleine Oper, »Die betrogene Arglist« componirt, nur mit Quartettbegleitung für ein Marionettentheater feiner Jugendfreunde, deren Hauslehrer den Text verfafst hatte. Vom Vater ermuthigt, setzte er die Oper auf volle Orchesterbegleitung; und Salieri, dem der verständige Vater die Geschiehte seherzend erzählt hatte, ließ sich das Opus vorspielen, Gluek, durch Salieri aufmerkfam gemaeht, desgleichen. »Den jungen Mensehen muß man aufmuntern«, sagte der Altmeister, »ich werde mit dem Kaiser spreehen, die Oper muß aufgeführt werden.« Und das geschah; das Publicum war fehr zufrieden, liefs sich drei »Stücke« wiederholen, Joseph II. aber fandte dem talentvollen Jüngling das ganz ungewohnte Honorar von 75 Ducaten. Joseph Weigl wurde ein Meister feiner Kunst; wir werden noch von ihm hören.1

Die Auflöfung der deutschen Oper war nicht mehr rückgängig zu machen; peinliche Streitigkeiten mit dem Bassisten Fischer besehleunigten sie. Immer dringender verlangte auch der »vornehme Gesehmack« und namentlich der Einfluß Salieris die Wiedereinführung einer ständigen italienischen Oper am Kaiferhofe, und die sehüchternen Gehversuche des deutschen Singspiels, die schlichten Versuche mit schwäehlichen Schöpfungen mässiger Talente, von großentheils mittelmässigen Künstlern dargestellt und gefungen, machten in der That eine gewisse Sehnsueht nach der Wiederkehr der unvergeffenen, ftolzen, kunstreichen italienisehen Opernzeit nicht unbegreiflich. Mozarts »Entführung« hatte wohl bewiefen, was mit deutschem Genie und deutschem Wefen auch auf diefem Kunftgebiete zu leisten war, aber — das fragte man sich gleichzeitig — würden sich solche vaterländische Talente nicht voller und stolzer entfalten, wenn man sie auf dem fruchtbaren, sozusagen internationalen Boden der italienischen Oper wirken ließe? Wir glauben an solehe sachliche Erwägungen; die Legende thut ein Übriges dazu, spricht von abermaligen zersetzenden Umtrieben Mephisto-Stephanies und dergleichen. Mozart hatte wohl Recht, wenn er in der zunehmenden Erbärmlichkeit der aufgeführten Werke die Haupturfache des Absterbens der deutsehen Oper sah. »Es ist«, — ruft er — »als wenn man die teutsehe Oper, da sie ohnehin nach Ostern stirbt, noch vor der Zeit umbringen möchte, und das thun felbst Teutsehe - pfui Teufel! Ich glaube nicht, dass sieh die wälsche Oper lang souteniren wird, und ich halte es auch mit der teutschen; wenn es mir schon mehr Mühe kostet, ist es mir doch lieber. Jede Nation hat ihre Oper; warum follen wir Teutsche sie nicht haben?« Trug sich doch Mozart selbst damals mit der Idee, einen deutschen Operntext »Rudolf von Habsburg« zu eomponiren! Genug, der vorläufige Untergang der deutschen Oper war besiegelt. Das Eine nur that Joseph II. für sie: er behielt die besten Kräfte des deutschen Singspiels für die italienische Oper bei, welche am 22. April 1783 mit Salieris »La seuola de' gelosi« im Burgtheater eröffnet wurde.² Die Cavalieri, Lange, Weber,

¹ Ich verdanke die Mittheilungen über diese Ansange Weigls der (ungedruckten) Selbstbiographie des Meisters, welche mir der Enkel Weigls, Oberst des Generalstabscorps Joseph Freiherr von Weigl, Chef des Präsidialbureaus im Reichskriegsministerium, mitzutheilen die Güte hatte.

² Zettel: »Im kaiferlich königlichen Nationalhoftheater (Zum erstenmale): La scuola dei gelosi« — Die Schule der Eyferfüchtigen, ein Singspiel in italienischer Sprache und zwey Aufzügen. Die Musik ist vom Herrn Anton Salieri, in Diensten Seiner Majestät des Kaifers und des k. k. Nationalhoftheaters.



Teuber, die Sänger Adamberger (der ja auch schon als »Adamonti« auf italienischer Erde gesungen hatte), Ruprecht, Hosmann und Saal blieben. Einige Kräfte ersten Ranges wurden neu gewonnen: unter ihnen die schöne, junge Engländerin Anna Storace, welche, nach Zinzendorss Zeugniss »wie ein Engel sang«,¹ der Irländer O'Kelly als Tenor und der Italiener Mandini als Baryton, die Sänger Bussani (zugleich Opernregisseur), der glänzende Bassbusso Benucci, den zeitweilig Marchesini ersetzte, endlich Pugnetti.² Das historische Amt als Poet der Oper, das einst Pietro Metastasio verwaltet hatte, war nun dem Abbate da Ponte übertragen, der durch Mozarts »Don Juan« unsterblichen Ruhm gewinnen sollte. Erster Capellmeister war Salieri, zweiter Umlauf. Bald nahm das »wälsche Singspiel« einen breiten Raum im Burgtheater-Repertoire ein. Man hörte 1783 u. A.:

»L'Italiana in Londra« und »ll Falegname« von Cimarosa, »Fra i due litiganti il terzo gode« von Sarti, »ll curiofo indiscreto »von Anfossi (30. Juni), « ll Barbiere di Seviglia« von Paisiello (13. August), »La frascatana«, und »I filosofi immaginari« von demselben, »Le gelose villane« von Sarti, »La finta principessa« von Alessandro Romano.

1784: *ll mercato di Malmantile« von Joseph Bartha, *La dama incognita« von Gazzaniga, *l contratempi« von Sarti, *Il vecchio geloso« vo Alessandri, *Le vicende d'amore« von Guglielmi, *Il re Teodore di Venezia« von Paisiello, *Giannina e Bernardone« von Cimarosa. *ll marito indolente« von Capellmeister Rust, *einem Romaner«, *Il Ricco d'un giorno« von Salieri.

Wie stark die italienische Oper im Burgtheater vertreten war und wie anziehend sie, sehr im Gegensatz zu Mozarts Prophezeiung, wirkte, beweist die Thatsache, dass man in dem einzigen Monat August 1783 zwölf Opernabende zählte, welche zumeist Paisiellos »Barbier von Sevilla« in Anspruch nahm. Auch Normatage wurden dem »fremden Singspiel« freigegeben. Am Pfingstsonntag 1784 gab man Paisiellos »Leiden Jesu« (»La passione di nostro signor Gesu Christo«, Worte von Metastasio), an den beiden Normatagen vor dem Christsest 1784 eine große musikalische Akademie, welche Traëttas tragische Oper »Iphigenie in Tauris«, eine Symphonie von Thaddäus Huber und einen Chor Haydns brachte. Die Oper, insbesondere die italienische, fand aber gerade in diesen Achtziger-Jahren auch in Wiener Privatkreisen eine fast zärtliche Pflege. Der Hochadel, seit jeher dem »wälschen musikalischen Schauspiel« mit ganzer Sympathie geneigt, beeiserte sich, seine eigenen Kräfte daran zu versuchen; außer dem französischen Schauspiel war die italienische Oper ein ständiger Bestandtheil des Vergnügungsprogramms in den damaligen glanzvollen Palästen der Wiener Aristokratie.

Am 23. Juli 1782 hörte Graf Zinzendorff auf dem Haustheater des Fürsten Adam Auersperg in dem herrlichen Familienpalais in der Josesstadt Righinis Oper »Armida« mit der Gräfin Hatzseld in der Titelrolle; (Mdlle. Auenbrugger sang den Renaud, Mr. Urbain den Ubaldo. »La musique peu soillante«, notirt der Graf, »les acteurs jouerent à merveille; le théâtre commença à 7½«.) auch zu Ehren des in Wien anwesenden Großsfürsten-Paares Paul war »wälsche Opera« im Auersperg-Palais und im Februar 1786 führte man dort unter Oberleitung Altmeister Glucks dessen »Iphigenie auf Tauris« und »Alceste«, erstere mit der Bernasconi, Adamberger und O'Kelly, letztere mit der Gräfin Hatzseld als Alceste und Comtesse Heissenstein als Isemene auf, und wieder war es die Gräfin Hatzseld geb. Zierotin, welche »dans la grande persection« spielte. Im nächsten Monat führte Mozart ebenfalls im Auersperg'schen Hause seinen »Idomeneo« unter Mitwirkung des Baron Pulini und der Frau von Puffendors auf, und wahrscheinlich ebenfalls bei Auersperg hörte Zinzendorff die »serva padrona« von Paisiello (»au lieu de l'ancienne de Pergolese; Benucci et la Storace jouerent comme des anges, Giornovichi joue un concert pour le violon avec beaucoup de grace et de douceur«). Die Herrschaften führten auch Komödie, deutsche, französische und italienische auf

¹ »Jolie figure, voluptueux, beaux yeux, cou blanc, bouche fraiche, belle peau, la naiveté et la pétulance de l'enfance, chante comme un ange.» ² Die Hostheaterrechnungen (im Intendanzarchiv) verzeichnen das italienische Opernpersonal des Burgtheaters vom 1. März 1783 bis Ende Februar 1784 folgendermassen: Benucci 9 Monate 2072 fl. 50 kr., Adamberger jährlich 2133 fl. 12 kr., O'Kelly 1641 fl. 30 kr., Souter 1200 fl. (im Juli †), Mandini sammt Gattin 2811 fl. 46 kr., Bussani 2424 fl. 52 kr., Marchesini 4 Monate, 960 fl. 40 kr., Pugnetti 1207 fl. 36 kr., Saal sammt Gattin 1200 fl., Ruprecht 700 fl. Hossmann 600 fl. — Damen: Storace 3247 fl. 44 kr., Langin 1706 fl. 36 kr., Bernasconi 2133 fl. 12 kr., 6 Monate, dann entlassen, Wendling 2133 fl. bis letzten August, dann entlassen, Cavalieri 1200 fl., Marchesini vom 1. October bis letzten Februar, 4 Monate 1310 fl., Teuberin jährlich 800 fl., Hasselböck 600 fl., Stierle, Actrice, zur Aushilse bei der Oper jährlich 30 fl., Sevin, Choristin monatlich 17 fl. 30 kr., Capellmeister Salieri 853 fl. 12 kr. jährlich, vom 1. April 1783 bis letzten Februar 1784 (11 Monate), Umlauf 850 fl. — Poet: Abbate da Ponte 600 fl. — Einfager Socrate, Sgrilić und Scharschmid. — Summa italienische Singspiel-Gesellschast 30.517 fl. 4 kr., Orchester 11.719 fl., Decoration 3422 fl., Garderobe 12.364 fl. 18 kr., Beleuchtung 6.094 fl. 4214 kr.

und hatten dazu eigens kleine zierliche Bühnen errichtet. Zinzendorff nennt 1785 – 1790 Vorstellungen bei den Gräfinnen Thun, Roombeck, Esterhazy, Fries, Collalto, Rosenberg, Schönborn, bei den Fürsten Starhemberg, Auersperg, Kaunitz. Eine Vorstellung bei Alois Liechtenstein 1784 erwähnt Mozart selbst. Als Acteurs wurden genannt: die Familie Jean Esterhazy (Gras, Gräfin, Tochter, die zwei jüngsten Kinder tanzten ein kleines Ballet avec les graces de leur âge), die Familie Fries (Gras Charles, Gräfin, Sohn, die Töchter Sophie und Victoire), Gräfin Elisabeth Thun und deren 15 jährige Tochter Karoline, die beiden Schönborn (Louis und Elisabeth), die Grasen Hartig, Czernin, Josef Palsty, Wurmbrandt, Taroucca, d'Echeny (?), Gräfin Etienne Zichy und ihre Tochter Leopoldine, beide Rosenberg und Haddik, Gräfinnen von Gemmingen und Hatzseld, beide Roombeck, Fürsten und Fürstinnen Lisette Schwarzenberg, Louis und Therese Lichnowsky, Khevenhüller, Louis Starhemberg, Clary und Carl Liechtenstein. Im adeligen Casino im Trattnerhof durste im Jahre 1775 die italienische Truppe Antonio Lazzari ernste und heitere Komödien und Opern geben, wobei u. A. Goldonis *Torquato Tasso« zur Aufführung kam. Im Theresianum führte man bei einem von jungen Cavalieren besetzten Orchester französische und italienische Opern, Ballete und Komödien aus.

Im Jänner 1784 begann sich übrigens das bei Seite gestellte deutsche Singspiel einmal zu rühren. Mad. Lange durfte Mozarts »Entführung« unter feiner Leitung, Adamberger Glucks »Pilgrime« zum Benefiz geben. Am 18. Jänner 1785 hatte Adamberger abermals »nach erhaltener gnädiger Erlaubnifs« die Ehre, zu feinem Vortheile zum letzten Male Glucks »Pilgrime von Mekka« zu geben,¹ alfo ein wiederholter Rückfall in die deutsche Oper, welchem rasch nacheinander einige italienische Premièren (L'incontro inaspettato von Righini, Il pittore parigino von Cimarofa, Gli sposi malcontenti von dem Engländer Storace, La finta amante und La discordia fortunata von Paisiello) folgten. Dann aber, am 16. October 1785, öffnen sich die Pforten des Kärntnerthortheaters² wieder dem begnadigten deutschen Singspiel. Der Burgtheaterzettel vom 12. October bringt nach der Anzeige der vielgehörten Salierischen Oper »La Grotta di Trosonio« die einigermassen überraschende Ankündigung, dass »kommenden Sonntag als den 16. dieses die von der k. k. Theater-Hosdirection zu gebenden deutschen Singspiele im k. k. Hoftheater nächst dem Kärntnerthor ihren Anfang nehmen und allda wöchentlich dreimal, nämlich Sonntags, Dienstags und Freitags gegeben werden«. Mit »Felix, oder der Findling«, einem Schauspiel mit Gefang nach Sedaine, Musik von Monsigny, begannen die »deutschen Hofoperisten« ihre Thätigkeit, Umlaufs Singspiel »Das Irrlicht« folgte; in der dritten Novität, dem übersetzten französischen Singspiel »Die drei Pächter« von Mauvel reizte man die Neugierde durch Ankündigung des Debuts einer zwölfjährigen Mademoifelle Weifs.

Von nun an ist das Nationalhoftheater zu Wienanmehreren Tagen der Woche verdoppelt. Man unterscheidet eigentlich drei Gesellschaften, die deutschen Nationalhosschauspieler, die deutschen und die italienischen »Hosoperisten«. Diese drei Zweige eines und desselben Institutes wirken im Burg- und im Kärntnerthortheater (bei gleichen Einlasspreisen), ohne dass dieses oder jenes Haus für ein bestimmtes Kunstgebiet bestimmt worden wäre; doch sind die »deutschen Hosoperisten« zumeist an die letztere Bühne gewiesen. Es gibt sogar Abende mit Opernvorstellungen an beiden Bühnen. So kündigt der Zettel vom 25. November 1785 für das Burgtheater eine neue italienische Oper des Cremonesen Bianchi (La villanella rapita), für welche Mozart als Einlagen ein Quartett und ein Terzett geschrieben hatte, und das Kärntnerthortheater eine Reprise von Mozarts »Entführung« selbst (erstes Austreten Aloysia Lange-Webers nach schwerer Krankheit) an. Dagegen wandern an anderen Abenden die »italienischen Hosoperisten« in das

¹ Das Wienerblättchen vom 10. Hornung bringt folgende Nachricht: >Herr Adamberger, Mitglied des k. k. National-Hof-Theaters, hat von einer k. k. Theatral-Hof-Direction die gnädige Erlaubnis erhalten, zu seinem Vortheil im Kärntnerthortheater zwey Vorstellungen eines deutschen Singspiels zu geben. Er hat hiezu das vom Herrn Chevalier Gluck in Musik gesetzte beliebte Singspiel: Die Pilgrime von Mekka gewählt, und hofft hiemit das Wohlgesallen eines verehrungswürdigen Publicums sich um so eher zu erwerben, als auch in Ansehung der Ausschin und De corationen erhält er hie zu von der k. k. Obersten Hof-Direction. Die darinn neuspielenden Personen sind: Herr Weidmann, welcher statt Herrn Günther die Rolle des Schwindel, Herr Dauer, welcher statt Herrn Schmid die Rolle des Ali, und Herr Saal, welcher statt Herrn Fischen die Rolle des Kalender spielen. Die hiezu bestimmten Tage sind der 15. und 17. Februar. Logen und gesperrte Sitze sind beym Logenmeister zu haben, doch können solche auch bey Herrn Adamberger selbst, in der Kärnthnerstrasse im silbernen Becher Nr. 936 im dritten Stock bestellt werden. Er empsiehlt sich bey dieser Unternehmung der Güte des ihm so schätzbaren Publicums, und hofft durch eine geneigte Unterstützung seinen Fleis belohnt zu sehen, wosür er mit dem gerührtesten und dankersülltesten Herzen sich hinsühro auss eisrigste bestreben wird, dieser Gnade werth zu seyn.«

² Seit 1780 waren im Kärntnerthortheater abwechselnd heimisch: 1780 bis 1782 die französische Komödien- und Singspieltruppe Daleauval und Beaubourg (letzterer ein einstiges Mitglied der Burgtheater-Comédie française), mit Ballet Riccis, 1783 Gensikes deutsche Schauspiel- und Singspielgesellschaft; 1784 bis Herbst 1785 geschlossen.

Kärntnerthortheater. Wie tief aber war die deutsche Oper in der Werthschätzung der maßgebenden Mächte und selbst der Kunstkreise gesunken! Die besten deutschen Kräste, die Cavalieri und Teuber, sowie Adamberger schätzten es sich zur Ehre, der italienischen Oper zugezählt zu werden, für die deutsche war das Mittelmäßige gut genug. Mußte da nicht Mozart zu dem pessimistischen Schluße kommen, man habe es mit dieser Nebeneinander- oder Gegenüberstellung darauf abgesehen, die deutsche Oper nur noch tieser zu stürzen! Ihre Hausdichter wurden Dittersdorf, dessen, die deutsche Oper nur noch tieser zu stürzen! Ihre Hausdichter wurden Dittersdorf, dessen "Doctor und Apotheker« (Première Juli 1786) die größte Popularität errang. Umlauf, Teuber ("Die Dorsdeputirten«), Ruprecht ("Die Dorshändel«, "Das wüthende Heer«), Schenk u. A. Und eben Mozart war es, der sich immer herzhafter der italienischen Oper, der vornehmeren, besser besetzten, vom Kaiser geschätzten, von der guten Gesellschaft patronisirten, näherte! Zunächst schrieb er Einlagen für seine Schwägerin Lange und für Valentin Adamberger; dann suchte er von dem Librettisten Varesco, dem Dichter des "Idomeneo«, ein neues Textbuch zu erhalten und ging sogar auf dessen Vorschlag, einen consusen und albernen Opernentwurf "L'Oca del Cairo« (Die Gans von Cairo), bereitwilligst ein, nur um mit der italienischen Oper innigere Fühlung zu gewinnen — er wurde allerdings, nachdem Mozart schon herzhaft componirt hatte, begründeter Bedenken und Differenzen mit Varesco wegen bei Seite gelegt. 1

Sein einziges deutsches Opern-Extempore seit der »Entführung«, das Gelegenheitsstück» Der Schaufpieldirector«, das Kaiser Joseph für ein »Lustsest zu Ehren der Generalgouverneure der Niederlande« von Stephanie dichten und durch Mozart componiren ließ, erlebte seine Erstaufführung am 7. Februar 1786 unter außergewöhnlichen Umständen in der Orangerie zu Schönbrunn unter Mitwirkung der besten deutschen Schauspiel- und Opernkräfte und brachte es vier Tage später im Kärntnerthortheater nur zu einem Achtungsersolge: zwei Reprisen solgten, und erst später wiederholten sich die bekannten, mannigsaltigen literarischen und dramaturgischen Rettungsversuche für das Stück. Das vorzügliche italienische Opernpersonal des Burgtheaters aber regte Mozart zunächst zu mehr oder weniger unbestimmten Plänen und Entwürsen für eine vollwerthige italienische Oper und endlich, als sein Gönner Baron Wetzlar die bedeutsame Bekanntschaft mit Abbate Lorenzo da Ponte vermittelt hatte, die Composition eines seiner unsterblichen Meisterwerke, der »Hochzeit des Figaro«, an.

Dass das Burgtheater die erste Stätte gewesen ist, auf welcher die bahnbrechende Oper deutschen Textes. »Die Entsührung aus dem Serail«, und die erste »italienische« Meister-Oper Mozarts in die Öffentlichkeit traten, diese Thatsache macht dieses Capitel Musikgeschichte zu einem unentbehrlichen Bestandtheil der ersten vollständigen Geschichte des Burgtheaters. Kleine Ursachen, große Wirkungen! Wäre Lorenzo da Ponte nicht mit seinem Landsmann Salieri wegen eines verunglückten Operntextes in einen scharsen Conslict gerathen und hätte nicht der Ersolg der Salierischen Oper »La grotta di Trosonio« mit Castischem Text in Laxenburg und in der Burg (October 1785) Da Ponte um seine kaiserliche Poetenstelle besorgt gemacht, so wäre er gewiß nicht mit so slammendem Feuereiser bestrebt gewesen, dem deutschen Maestro den gesährlichen Figaro-Stoff opernmäßig zu bearbeiten. Hatte doch der Kaiser Beaumarchais' Lustspiel »Le Mariage de Figaro«, das allerdings eine der treuesten und rück-

¹ In einem Briefe Mozarts an feinen Vater, der aus dem Eigenthum des Grafen Heinrich Taaffe an das Salzburger Mozarteum übergegangen und von Dr. R. Batka in der ›Bohemia‹ (Nr. 328, 1899) veröffentlicht worden ift, kommt folgende Stelle vor: ›Daß Herr Varesco an dem incontro der opera zweifelt, finde ich fehr beleidigend für mich. Daß kann ich ihm versichern, daß sein buch gerad nicht gefällt, wenn die Musique nicht gut ist. Die Musique ist also die Haubtsache bey der opera: und wenn es also gefallen soll (und er solglich belohnung hoffen will), so muß er mir sachen verändern und umschmelzen, so viel und ost ich will, und nicht seinen kopse zu solgen, der nicht die geringste Practie und Theaterkenntnüß hat. Sie können ihm immer merken lassen, daß eben in der haubtsache nicht viel daran gelegen ist, ob er die oper machen will oder nicht. Den Plan weis ich nun; — und solglich kanns mir ein anderer so gut machen als er; und überdies erwarte ich heute 4 der Neuesten und besten operabücheln von Italien, worunter doch eines seyn wird, welches gut ist.«

² Zettel: 11. Februar 1786. Im Theater nächst dem Kärntnerthor von den National-Hosschauspielern (zum orstenmal): Der Schauspiel-Director, ein Gelegenheitsstück in einem Act. Die Musik dazu vom Herrn Capellmeister Mozart. Nachher von den Italienischen Hos-Operisten » Prima la Musica, poi le parole« (Erst die Musik, dann die Worte), ein komisches Singspiel in einem Act. Die Musik dazu ist vom Herrn Capellmeister Salieri in wirklichen Diensten Seiner Majestät des Kaisers.



MOZART ALS KNABE.



fichtslofesten Schilderungen der gesellschaftlichen Sittenverwilderungen, eine vorahnend-revolutionäre Komödie bedeutete, für das Burgtheater verboten! Gleichwohl wagte der Abbate die Arbeit und bewog seinen kaiserlichen Gönner, diesen sehr abgeschwächten und gekürzten Operntext zuzulassen. Ohne Bedenken ging dies nicht, und nicht das letzte derselben war ein noch immer nicht überwundenes Vorurtheil Josephs II. gegen Mozarts Besähigung für Operncomposition: er habe ja doch erst eine Oper geschrieben und an dieser sei nicht viel. Erst als Mozart dem Monarchen einige Nummern der Partitur vorspielen durste, besahl Kaiser Joseph das Studium der Oper.



Wir übergehen alle die pikanten Histörchen Da Pontes und O'Kellys über die raffinirten Hemmnisse, welche Graf Rosenberg, dieser begeisterte Mäcen der italienischen Oper, im Verein mit der Salieri-Clique und einigen Künstlern dem tapseren deutschen Meister bereitete; sie sind zumeist ungenau, theilweise unrichtig, zum Beispiel O'Kellys Angabe, der Kaiser habe den Wettstreit über die Reihensolge der Opernpremièren von Salieris »La grotta di Trosonio«, Righinis »Il Demogorgone« und Mozarts »Figaro« zu Gunsten Mozarts entschieden: thatsächlich war die Reihensolge: 12. October 1785 Salieri, 1. Mai 1786 Mozart, 12. Juli Righini — dazwischen aber kam noch (5. Mai 1786) Ansosi mit »Il Trionso delle Donne«. Ein dichtes Sagengewebe umgibt auch die erste Aufsührung von Figaros »Hochzeit« im Burgtheater selbst. Otto Jahns Mozart-Biographie registrirt gewissenhaft alle diese liebenswürdigen Mozart-Sagen, welche der Empfänglichkeit und Gerechtigkeit des ersten Wiener

Hochzeit des Figaro.

Ein

Schauspiel in Musit

in 4. Aufzugen

aus dem Frangosischen herausgezogen.

Aufgeführet

in dem k. k. Nazionalhoftheater.

Im Jahre 1786.



wien,

bei Joseph Edlen v. Rurzbeck, f. f. pofbuchbruder, Groß und Buchhanbler.

Mozart-Publicums nicht immer Ehre widerfahren laffen und von boshaften Bemühungen des italienischen Sängerpersonals, die Oper durch schlechte Leistungen zu schädigen, erzählen. Der größte Theil dieser »Figaro«-Historietten gehört wohl ins Fabelreich. Thatsache ist, dass die deutsch-italienischen Opernmitglieder, Mozarts Schwägerin Lange, die Cavalieri und Teuber, der Oper ferngehalten waren. Aber Alles, was in der Oper sang,¹ war mit Temperament und Freude bei der Sache. Benucci riss mit der Figaro-Arie »Non più andrai« geradezu hin. Schon bei der Generalprobe jubelte man dem jungen Maestro zu: »bravo, bravo maestro, viva, viva grande Mozart!« rief es im Orchester und auf der Bühne, die Geiger klopsten verzückt mit den Bogen auf die Notenpulte.

Otto Jahn bedauert, das das »Figaro«-Textbuch »verschollen« sei. Nun, wir sind in der angenehmen Lage, ein deutsches, das heist in Prosa verdeutschendes »Figaro«-Textbuch aus dem Jahre 1786 vorzuweisen,² das allerdings die von Jahn vermisste Original- Besetzungsliste ebenfalls nicht enthält, weil gerade damals die Personenangabe auf den Theaterzetteln und Textbüchern des Hostheaters verboten war. Auch der Zettel der ersten Figaro-Aufführung³ führt ja keine Personen an. Dafür aber entschädigt uns eine von Da Ponte selbst versasste (verdeutschte) Vorrede des Textbuches reichlich; denn sie bringt eine sehr interessante Darlegung der Grundsätze und Gesichtspunkte, von denen der Dichter bei der Textveränderung Beaumarchais' geleitet war. Als seltener, wenig oder nicht gekannter Beitrag zur Mozart-Kunde sei sie hier mitgetheilt:

*Die für dramatische Vorstellungen vor dem Gebrauche vorgeschriebene Zeit, eine gewisse bestimmte, in denselben allgemein gewöhnliche Zahl der vorstellenden Personen und einige andere kluge, in Rücksicht der guten Sitten, des Ortes und der Zuschauer nöthige Beobachtungen sind die Ursache gewesen, warum ich dieses vortressliche Lussspiel nicht übersetzt, sondern nachgeahmet oder vielmehr nur einen Auszug davon gemacht habe. Daher war ich gezwungen, die Zahl der sechzehn agirenden Personen, aus denen es bestehet, sür deren zwo eine genug thun kann, nur aus eilse zurückzussühren, nebst diesem einen ganzen Auszug, manchen sehr artigen Austritt, viele schöne, anmuthige Scherze und witzige Gedanken, die darin verstreut waren, auszulassen und dafür Lieder, Arien, Chöre und andere Gedanken und für die Musik schickliche Wörter anzubringen, was uns die gebundene Rede allein, nicht aber die ungebundene Rede an die Hand gibt. Ungeachtet aber, das sowohl ich als der Capellmeister keine Mühe geschonet und mit allem Fleisse und Sorgsalt gesuchet haben, dieses Schauspiel so kurz als möglich zu machen, so wird es doch nicht eines der kürzesten seyn, die auf unserem Theater ausgesühret worden. Darinn, hossen wir, wird uns genugsam entschuldigen die Verschiedenheit der Fäden, welche die Handlung dieses Schauspiels durchweben, das Neue und die Größe desselben, die Vielsältigkeit und Verschiedenheit der musikalischen Stücke, die man hineinbringen musste, um nicht leider ost die Acteurs unthätig zu lassen, um den Eckel und die Einförmigkeit der

¹ Befetzung: Almaviva — Mandini, La contessa — Signora Laschi, Susanna — Signora Storace, Figaro — Signor Benucci, Cherubino — Signor Bussani, Marcellina — Signora Mandini, Basilio und Curzio — Signor O'Kelly, Bartolo und Antonio — Signora Bussani, Barberina — Signora Nannina Gottlieb.

² »Die Hochzeit des Figaro. Ein Schaufpiel in Musik in vier Aufzügen, aus dem Französischen herausgezogen. Aufgeführt in dem k. k. Nationalhostheater. Im Jahre 1786. Wien bey Joseph Edlen von Kurzbeck, k. k. Hosbuchdrucker, Groß- und Buchhändler. Personen: Der Graf von Almaviva, die Gräfin von Almaviva, Susanna, versprochene Braut des Figaro, Cherubin, Page des Grasen, Marzellina, Barthol, Arzt von Sevillien, Basilius, Singmeister, Don Curzius, Dichter, Barberina, Tochter des Antonius, Gärtner des Grasen und der Susanna. Chor von Bauern, Chor von Bäuerinnen. Chor verschiedener Gattungen Leute. Diener. Die Poesie ist des Herrn Abbé da Ponte, Poet des k. k. Theaters. — Die Musik ist des Herrn Wolfgang Mozart, deutschen Capellmeisters.

3 Neues Singspiel: Im k. k. Nationalhostheater wird heute Montag den 1. May 1786 ausgeführt (zum erstenmal): Le Nozze di Figaro — Die Hochzeit des Figaro. Ein italienisches Singspiel in vier Auszügen. Die Musik ist vom Herrn Capellmeister Mozart. Die Bücher sind italienisch und teutsch jedes sür 20 kr. beym Logenmeister zu haben. Der Ansang ist um 1/2 7 Uhr.



Die erste Besetzung der » Hochzeit des Figaro«.

langen Recitative zu vermeiden, um verschiedene Leidenschaften, die da vorkommen, mit verschiedenen Farben auszudrücken, besonders aber wegen der sast neuen Art des Schauspiels, so wir diesem gnädigsten, verehrungswürdigsten Publico zu geben wünschten.«

Die, nur nachahmende Übersetzung des italienischen Urtextes, die das erste deutsche Figaro-Textbuch zeigt, ist allerdings plump genug. Man nehme nur ein Exempel, das reizende: »Will der Herr Graf ein Tänzchen wagen. . . . « Hier heisst es:

»Will mein Herr Graf tanzen, fo will ich ihm auf der Zither spielen. Will er in meine Schule eintreten, so will ich ihn Kapriolen machen lehren: ich will — doch ganz hübsch will ich jedes andere Geheimniss durch Verstellung ersahren. Ich will künstlich zu Werke gehen, doch mich mit der Kunst selbst beschirmen; hier ein Stichelwort, dort einen Scherz gebrauchen und so alle seine Anschläge zu Grunde richten. Will mein Herr Graf tanzen, so « — (gehet ab).

Und Figaro zu dem mit dem gräflichen Lieutenantspatent begabten Cherubin! Wie prächtig klang das italienische »Cherubino, alla vittoria, alla gloria!« Figaro-Benuccis, und wie hilflos klingt es in dem ersten Deutsch!

*... Wirst nicht mehr slatterhast liebend Tag und Nacht herumirren, wirst nicht mehr — flüchtiger Schwärmer — die Ruhe der Schönen stören; nicht mehr jene schönen Fcderbuschen werden deinen seinen Hut zieren, nicht mehr dies schöne, lange Haar, jene heitere Miene, diese lebhaste weibliche Farbe! Zwischen Kriegern, potztausend, mit langem Schnauzbart, engem Rocke, einem Gewehr auf den Schultern, Säbl an der Seite, geradem Halse, freyem Angesichte, mit einem großen Casquet oder Mütze auf dem Kops, viel Ehre, wenig Geld und statt des Tanzes ein Marsch durch Psütze, Berge und Thäler, im Schnee und heisesten Sonnenstrahlen, unter dem Concert der Trompeten, der Bomben und Kanonen, deren Kugeln allerley Töne in den Ohren hervorbringen. Cherubin, zum Siege, zum kriegerischen Ruhme!«

Nun, wie fehr auch Da Ponte feine Veränderungen des Figaro-Urstoffs entschuldigen und rechtsertigen zu müffen glaubt. es war noch immer fo viel Temperament, fo viel Frische des (italienischen) Dialogs und spannende Handlung zurückgeblieben, dass der Text dieser Oper die glatten, nüchternen oder hochtrabenden italienischen Opernbücher der Zeit weit überragte. Wie armselig sah das Buch zu Paisiellos verwandtem »Barbier von Sevilla« dagegen aus! Es war also eine »wirklich sast neue Art des Schaufpiels«, etwas Ungewöhnliches, das die Habitués der italienischen Oper frappirte. Man lese das lakonische Tagebuch-Urtheil des Grafen Zinzendorff: »La musique de Moshardt (!); l'opera m'ennuya«, und nach einer Reprife: »La musique de Mozart singulière des mains, sans tête.« Die »Wiener Zeitung« begnügte sich mit der einsachen Notirung der Aufführung ohne Urtheil mit dem Beisügen: »La Signora Laschi, welche feit Kurzem hier wieder eingelangt ist, und la Signora Buffani, eine neue Sängerin erschienen dabey das erstemal als Gräfin und Page«. Wohl ließ man am 3. und 8. Mai Wiederholungen der Oper folgen, schon am 5. Mai aber folgte eine echt-italienische Opernnovität, Ansossis »Il trionso delle Donne« Mozart auf dem Fusse, und als während des kaiferlichen Mai-Ausenthalts im Laxenburger Schlofstheater abwechfelnd deutsche Schauspiele und italienische Opern gegeben wurden, wählte man für das Opernrepertoire wohl jene Novität von Anfoffi, dann Cimarofas »Italiana in Londra«, Martins »Il burbero di buon cuore« und (deutsch) Glucks »Pilgrime von Mekka«; erst im Juni aber kam in Laxenburg nach vier Italienern Mozarts »Figaro« auch auf den kaiferlichen Spielplan. Kaifer Joseph II. war nun einmal kein Freund von Mozarts Orchester, das ihm viel zu geräuschvoll, zu prätentiös, die Singstimme

übertäubend erschien; auch das Figaro-Sujet berührte ihn, obwohl er nicht Moralist, nicht überängstlich in der Abwehr »freier« Stoffe war, weniger fympathisch — jedenfalls sand er den außerordentlichen Erfolg der Oper - »nie hatte man einen glänzenderen Triumph geseiert«, sagt O'Kelly, der erste Basilio unbegreiflich und die stürmischen Dacapo-Ruse, welche die Spielzeit der Oper geradezu verdoppelten, fo unausstehlich, dass er diese Wiederholungen überhaupt verbot. Auch wurde offenbar von der höchsten Theaterinstanz wenig gethan, um eine so erfolgreiche und zugkräftige Oper im Spielplan sestzuhalten. Durch Dittersdorfs »Doctor und Apotheker«, welches leichte, gefällige Singspiel am 11. Juli im Burgtheater von den »Deutschen Hofoperisten« ausgeführt wurde, Righinis »Demogorgone« und Sartis »Finti eredi« follte es rasch vergessen gemacht werden. Im ganzen Monat August, der wegen der Schauspielserien ausschließlich mit italienischen und deutschen Opern ausgefüllt wurde, hörte man achtmal Dittersdorfs »Doctor und Apotheker«, dreimal Paisiellos ganz verschollenen »Barbier von Sevilla«, einigemale andere Opern von Paisiello, Cimarosa, Salieri, Ansossi, Martin und Righini, nur einmal aber »Figaro« (italienisch) und »Die Entsührung aus dem Serail« (deutsch). Als im November (Première 17.) Martins »Una cosa rara« mit ihren leichten, flüchtigen Melodien das Burgtheater und ganz Wien erfüllte, schien Mozarts »Figaro« gänzlich begraben. Dittersdorf und Martin waren die musikalischen Helden des Tages, im März des nächsten Jahres veranstalteten sogar im Kärntnerthortheater »die in wirklichen Diensten Seiner Majestät stehenden blasenden Tonkünstler« eine Akademie, deren Programm ausschliefslich die Lieblingsnummern aus diesen Favorit-Opern, »auf acht blasenden Instrumenten« ausgeführt, umfasste. Paisiellos »Trofonius-Höhle« (Grotta di Trofonio) wurde von Stephanie jun. der Ehre einer Verdeutschung und Schauspiel-Aufführung im Burgtheater (15. Juli 1787) gewürdigt, »Figaro« blieb — italienisch, und als Balzer im Juni desselben Jahres die Veröffentlichung des von Kucharz gearbeiteten Clavierauszuges dieser Oper ankündigte, motivirte er diese Publication mit dem »ungetheilten, lauten Beifall, mit welchem Mozarts Meisterstück in - Prag aufgenommen « worden sei!

Und diese begeisterte Ausnahme, die Entschädigung, welche das damalige, in seiner Kunstbegeisterung und Kunstübung vollkommen ungetheilte Prag Mozart durch einen geradezu zärtlichen Cultus für manche Wiener Enttäuschungen bereitete, beraubte das Burgtheater des Ruhmes, auch die Geburtsstätte »Don Juans« zu werden.² Im Februar 1787 versprach Mozart bei seiner einem Triumph gleichenden Anwesenheit in Prag, als Dank für so viel Liebe seine nächste Oper gegen das übliche Honorar von 100 Ducaten für das Prager Nationaltheater³ zu schreiben. Der 29. October 1787 brachte dieses denkwürdige Opernereignis, die Erstaussführung der »Oper aller Opern«, und Prag betrachtete es stets als das größte Ereignis in seiner Operngeschichte, dass es »Don Juan« die Psorte der weiten Welt erschloss. Nun dachte man auch in Wien daran, den Schöpser der neuen Oper der Residenz wieder näher zu bringen. Gluck war am 15. November, wenige Tage nach der Prager Don Juan-Aussührung, gestorben; sollte Mozart, dessen wahre Bedeutung allerdings noch kaum geahnt wurde³, der Kaiserstadt ebensalls verloren gehen? Um dies zu verhindern, vollzog der Kaiser

¹ Der Burgtheater-Zettel vom 12. Mai, der »Die Italienerin in London« mit zwei neuen italienischen Sängern, Mombelli und Lolli, ankündigt, enthält solgendes »NB.«: »Es wird Jedermann zu wissen gemacht, dass von nun an, um die für die Singspiele bestimmte Dauerzeit nicht zu überschreiten, kein aus mehr als einer Singstimme bestehendes Stück (Nummer) mehr wird wiederholt werden.« — Kaiser Joseph sragte kurz daraus einige Sänger wie ihnen diese zu ihrem Vortheil getroffene Massregel gesalle. Einige verbeugten sich, verlegen dankend. O'Kelly aber meinte dreist: »Glauben Eure Majestät ihnen das ja nicht; sie alle wünschen, dass man ihnen Dacapo ruse; ich wenigstens kann es von mir bestimmt versichern«. Einige Monate später war das Verbot vergessen.

² Über die Prager Mozart-Tage und insbesondere die Don Giovanni-Erstaufführung hat der Versasser Werkes, Oscar Teuber, in seiner *Geschichte des Prager Theaters*, Band II, die eingehendsten Mittheilungen gemacht, die auch in Hermann Deiters vorzüglich bearbeiteter und ergänzter Mozart-Biographie von O. Jahn als eine der Hauptgrundlagen zur Geschichte jener Mozartperiode bezeichnet werden.

³ Eine »nationale « Theilung des Prager Theaterwesens im Sinne der Gegenwart (deutsch und czechoslavisch) gab es 1787 nicht; das sogenannte Prager »Nationaltheater « war deutsch, die Oper italienisch.

⁴ Die »Wiener Zeitung« notirt in der Beilage zu Nr. 38 kurz und ohne Beilatz: »Nationalhoftheater: Mittwoch 7. May — Il Dissoluto punito ofia il Don Giovanni, Singspiel in zwei Acten von Abbé da Ponte, Operndichter des k. k. Theaters, Music von Mozart«. — Der Zettel zeigt folgenden Wortlaut: Neues Singspiel. Im kaiserlichen königlichen Nationalhostheater wird heute Mittwoch den 7. May 1788 ausgeführt (zum

nunmehr die Ernennung Mozarts zum (befoldeten) Kammermusicus; auch der »Prager« Oper des Meisters brachte der Monarch mehr Interesse entgegen als »Figaro«. Diesmal foll er es sogar gewesen sein, der die Wiener Aufführung energisch anordnete, und das Wiener Publicum hinwieder soll es gewesen sein. das diesmal des Kaifers Eifer für eine Mozart-Oper übel lohnte. Thatfächlich erschien bald nach Salieris Oper »Axur Rè d'Ormus« (in Paris unter dem Titel »Tarare« mit dem Urtext von Beaumarchais aufgeführt), welche im Jänner 1788 als Festoper anlässlich der Vermählung des Erzherzogs Franz mit Prinzeffin Elifabeth, mit einem neuen Da Ponte'schen Text ausgestattet, in Scene ging, am 7. Mai 1788 »Don Giovanni« zum erstenmale im Burgtheater und liefs kalt. Belege für diefe legendäre »Kälte« der Wiener gegen die »Oper aller Opern« liegen eigentlich nicht vor. Die Oper wurde in sehr rascher Folge wiederholt; sie kehrte am 9., 12., 23. und 30. Mai, am 16. und 23. Juni, 5., 11. und 21. Juli, 2. August, 24. October, 3. November und 15. December wieder. Dass man die wahre Bedeutung des Meisterwerkes so begeistert erkannt hätte, als dies in Prag geschah, wagen wir allerdings nicht zu behaupten. Davon zeugt auch die charakteristische Thatsache, dass sowohl Da Pontes Text als Mozarts Musik bezüglich des Honorars geringer taxirt wurden als Martins Oper »L'arbore di Diana«, welche längst verschollen und vergessen ist. Bemerkenswerth ist, dass Mozart für die Wiener Aufführung einige ganz befondere Änderungen und Ergänzungen der Partitur vornahm. Sie entsprachen den perfönlichen Wünschen des Personals, das keineswegs, wie eine vielverbreitete Sage angibt, übel gewählt war, fondern die besten Kräfte der damaligen italienischen Burgtheater-Oper umfasste. Für die Cavalieri, deren Beliebtheit in Wien allerdings fehr abgeschwächt war, componirte Mozart die große Arie der Elvira (»mi tradi quell' alma ingrata«), welche eben nur hervorragende Sängerinnen zu bewältigen vermochten. Für Benucci und die Mombelli, Meister des Buffogesangs und des heiteren Spiels, wurden die Scenen Zerline-Leporello in draftischer Weise belebt, Morella erhielt statt der großen Ottavio-Arie, die er nicht zu fingen vermochte, eine leichtere G-dur-Arie (»Dalla sua pace«).

Wenn es schon wahr wäre, dass »Don Giovanni« die Wiener »kalt« ließ, so ist es gewiß nicht wahr, dass diese elementare Offenbarung des Mozartschen Genius die Wiener öffentliche und private Meinung nicht aufgeregt hätte. Sogar der suffisante Zinzendorff notirt am 7. Mai: »La musique de Mozart est agréable et trés variée«; am 23. Juni allerdings ist der Graf schon sehr gelangweilt von dem neuen Werke: »le soir je m'ennuya beaucoup à l'opera Don Giovanni.« Es gab übrigens kaum einen Cirkel von Kunstsreunden, in welchen die »neue Oper« nicht den Zündstoff zu leidenschaftlichen Erörterungen geworsen hätte. Hay dn schlichtete einen dieser Meinungsconslicte mit dem denkwürdigen Urtheil: »Ich kann den Streit nicht ausmachen; aber das weiß ich, dass Mozart der größte Componist ist, den die Welt jetzt hat.« Dittersdorf, einer jener Zeitgenossen, den die Menge zeitweilig lieber hörte als den gewaltigen Mozart, hielt selbst dem Kaiser gegenüber nicht mit den begeistertsten Lobpreisungen des größeren Meisters zurück.² Viel erzählt wird der Ausspruch Kaiser Josephs II.: »Die Oper ist göttlich, vielleicht noch schöner als »Figaro«, aber das ist keine Speise für die Zähne meiner Wiener.« »Lassen wir ihnen Zeit, zu kauen«, meinte lächelnd Mozart, als ihm Da Ponte diese Kaiser worte berichtete.

erstenmale): Il dissoluto punito osia 11 Don Giovanni, Don Juan oder: Der bestrafte Bösewicht. Ein Singspiel in zwey Aufzügen. Die Poesie ist vom Hrn. Abbate da Ponte, Dichter der Italienischen Singspiele beym k. k. Theater, die Musik ist vom Herr Wolfgang Mozart, Kapellmeister in wirklichen kaiserlichen Diensten. Die Bücher sind blos italienisch beym Logenmeister zu haben. Der Ansang ist um 7 Uhr«. — Die Cassenrechnungen der Hostheater notiren: »Dem Mozart Wolfgang für Componirung der musique zur Oper »Il Don Giovanni« 225 fl.«, »Dem da Ponte für Componirung der Poesie zur Oper il Don Giovanni 100 fl.« Ebensoviel (100 fl.) erhielten Stephanie sen. für Übersetzung des Lustsspieles »Die Grille« oder Stephanie jun. für Übersetzung des Lustsspieles »Die Unbesonnenen«. Es war der Normalpreis für eine den Abend füllende Übersetzung. Dagegen hatte da Ponte sur Gersonirung der Poesie zur Oper »L'arbore di Diana«, ebenso der Oper »Axur Rè d'Ormus« je 400 fl., das heist viermal mehr als für Don Juan »als besondere Belohnung und auf allerhöchsten Besehl« erhalten. Der Componist Martin erhielt für die Musik zu »L'arbore di Diana« 565 fl. 87 kr.

¹ Die auf den Zetteln nicht ersichtliche Besetzung der Oper war: Don Giovanni — Franc. Albertarelli, Donna Anna — Aloisia Lange; Elvira — Cat. Cavalieri, Ottavio — Franc. Morella; Leporello — Benucci; Pedro und Masetto — Fr. Bussani; Zerlina — Luise Mombelli.

² »Er ist unstreitig eines der größten Originalgenies und ich habe bisher noch keinen Componisten gekannt, der so einen erstaunlichen Reichthum von Gedanken besitzt. Ich wünschte, er wäre nicht so verschwenderisch damit . . . Er läst den Zuhörer nicht zu Athem kommen. «



Übrigens kann der Kaifer, welcher im Jahre 1788 bei der im Felde stehenden Armee weilte und erst am 5. December nach Wien zurückkehrte, »Don Giovanni« nicht früher als bei der letzten Aufführung in diesem Jahre gehört haben. Allzu lebendig konnte sich daher auch früher das Interesse des Monarchen dafür nicht geäußert haben. Die Zahl der Mozart-Fabeln ist ja außerordentlich grofs, und ebenfo wie das die Wiener Oper compromittirende Gerücht. schon nach der dritten Aufführung fei »Don Giovanni« in Wien ad acta gelegt worden, vollkommen grundlos ift, können auch andere Mozart-Fabeln falfeh fein. Jedenfalls ist es auffallend, dass nach jenem 15. December »Don Giovanni« vollkommen aus dem Burgtheater-Repertoire verschwindet.



Mozart felbst verschwand keineswegs aus dem Gesichtskreise der Wiener. Man hörte zunächst seine graziöfen Tanzcompositionen bei den von Kaifer Joseph besonders begünstigten Maskensesten in den Redoutenfälen; im Burgtheater erfchien im August 1789 ganz unvermittelt »Figaro« zweimal in unmittelbarer Folge und dann wiederholt im Repertoire, wie man glaubt, wegen der damaligen Berliner Aussichten Mozarts, welche Wien seine Bedeutung ins Gedächtnis riefen. Die Oper gewann übrigens durch die Mitwirkung der neuen Sängerin Ferraresi, für welche Mozart das große Rondo componirte. Auch der medifante Zinzendorff, welchen die Oper einst so gründlich gelangweilt hatte, fühlt sich nun etwas belebt und notirt: »31. August 1789. Charmant duo entre la Cavalieri et Ferraresi; 1790, 7. Mai. Le duo de deux femmes, le rondeau de la Ferraresi plait toujours.« Was aber dem neuen, nicht ernst genug beschäftigten »k. k. Kammercompositor« Trost und Erholung bereiten konnte, war die besondere Gewogenheit van Swietens, der im Musikleben Wiens eine dominirende Stellung einnahm und ein wahrhaft vornehmes Mäcenatenthum ausübte. Die Kammermusik, welche man in seinen Salons machte, war das Beste, das in dem damaligen Wien zu hören war. »Alle Sonntage um 12 Uhr Mittags war bei ihm Musik« — schreibt Joseph Weigl in der bereits erwähnten handschriftlichen Autobiographie — »Nur Bachische, Haendelsche und Graunische Compositionen und jene der ältesten und berühmtesten Meister wurde gemacht. Mozart accompagnirte auf dem Fortepiano; Salieri, Starzer, Teyber und der Baron fangen. Diefen Genufs kann sich Niemand vorstellen. Einen Mozart die schwersten Partituren mit der ihm eigenen Leichtigkeit spielen, zugleich singen und die Fehler der Anderen corrigiren zu hören, musste die größte Bewunderung erregen. . . . « Einen anderen Wirkungskreis Mozarts bildeten die von Baron van Swieten veranstalteten Oratorien-Aufführungen, deren Leitung nach Starzers Tode (1787) Mozart übertragen wurde. Der junge Weigl, Salieris Lieblingsfchüler, der nun fchon im Burgtheater das Orchester bei »Figaros Hochzeit« und anderen großen Werken dirigirte, accompagnirte bei den Oratorien-Aufführungen am Clavier.

Für die italienische Oper des Burgtheaters erhielt Mozart in der zweiten Hälfte des Jahres 1789 wieder eine »Bestellung«. Sie gieng, wie man erzählt, vom Kaiser selbst aus und galt der Componirung von Da Pontes Text »Così fan tutte« oder »La scuola degli amanti«. Die thatsächliche Liebesgeschichte zweier Officiere, von welcher das damalige Wien sprach, soll nach des Kaisers eigenem Willen (?) das Thema des Buches gegeben haben. Gegen die Musik und die Aufsührung überhaupt sollen abermals »italienische« (präciser gesagt, Salierische) Kabalen thätig gewesen sein, die der kaiserliche Wille durchkreuzen musste. Genug, am 21. Jänner konnte die erste Theaterprobe abgehalten werden, am 26. Jänner verkündigte der Burgtheater-Zettel:

(Zum crstenmal). Cosi san tutte osia La scuola degli amanti, » So machen sie's « oder » Die Schule der Liebhaber «. Ein komisches Singspiel in 2 Acten; die Poesie ist vom Herrn Abbé da Ponte, Dichter des italienischen Singspiels beym k. k. Hostheater, die Music ist vom Herrn Wolfgang Mozart, Capellmeister in wirklichen Diensten Sr. Majestät des Kaisers.

In der Besetzungsliste der Oper, welche der Zettel nicht mittheilt, begegnen uns mehrere neue Namen, die Damen Ferraresi del Bene und Villeneuve, welche nur kurze Zeit der Burgtheater-Oper angehörten, und Herr Calvesi, der nunmehr nächst Benucci der kostspieligste Sänger der Oper war. Die Ferraresi und Villeneuve werden als Schwestern bezeichnet. Da Ponte begünstigte besonders jene, welche zwar keine Schönheit und keine ausgesprochene Primadonna war, aber mit Grazie und fprechenden Augen fesselte. Mademoiselle Villeneuve wird als Sopranistin von mässiger Bedeutung, aber wirksam im einfachen, ausdrucksvollen Vortrage bezeichnet. Mozart hatte für sie schon eine Arie als Einlage zu Cimarosas Oper »die zwei Barone« componirt, ebenso wie er nochvor der Don Juan-Première den Bassbuffo Albertarelli durch eine Aric für Ansossis »Le gelosie sortunate« geehrt hatte. Mehr als in jeder anderen Oper aber hatte Mozart gerade bei der Componirung von »Così fan tutte« nachfichtsvolles und liebenswürdiges Entgegenkommen für die vielfachen perfönlichen Wünsche und die Individualitäten der Künstler geübt; er hatte der Oper dadurch einen fast localen Anslug verliehen und sie besonders auf den kräftigen Buffo-Ton gestimmt, den einige der damaligen Burgtheater-Sänger so vorzüglich trasen. Die Oper war ganz »dramma giocoso« geworden, wie fie das Textbuch nennt.² Allerdings entsprach diefer Liebenswürdigkeit gegen den Gefchmack von Publicum und Darstellern auch ein gewiffer, starklocaler Erfolg. Zinzendorff fühlt fich zu der überraschend günstigen Tagebuch-Notiz gedrängt: »la musique de Mozart charmante et le sujet assez amusant.« Sein erstes volles Lob! »Così fan tutte« wurde am 28., 30. Jänner, 7. und 11. Februar wiederholt. Dann liefs der Tod des Kaifers eine lange Paufe eintreten, im Sommer 1770 aber kam die Oper noch fünfmal wieder, hierauf ruhte fie im Archiv.

Das Honorar, welches Mozart und Da Ponte für diese Novität bezogen, ist sehr verschieden angegeben. In den Hostheaterrechnungen finden wir es überhaupt nicht verzeichnet; die Rechnungen pro 1791 zeigen nur den Passus: »dem Da Ponte die bei seiner Entlassung allergnädigst bewilligte jährliche Besoldung per 1200 fl., item für gehabte Auslagen der gedruckten Opernbücher eine Entschädigung 225 fl.« Das wahrscheinliche Honorar von 200 Ducaten war, nach damaligen Verhältnissen schon recht hoch gegriffen. Der musikalische Werth eben dieser Oper war, wie es Mozart selbst empfinden mochte, geringer als die Bedeutung von »Figaro« und »Don Giovanni«; doch spürte man auch hier die Meisterhand Mozarts. Die Oper war in gewissem Sinne eine Concession an den Geschmack des Publicums; doch war sie nicht groß genug, um den Reichthum und die Feinheit seiner

¹ Fiordiligi und Dorabella — die Damen Ferraresi del Bene und L. Villeneuve; Guglielmo und Ferrando — die Herren Benucci und Calvesi, Despina — Signora Buffani und Don Alfonso — Signor Buffani. — Das italie nif che Singfpielperfon al pro 1790—91 zeigt folgenden Beftand: Herren: Benucci (4185 fl. Gage), Calvesi (3600), Bellentani (3150), Buffani (2250), Nencini (2250), Manoni (1350), Adamberger (1333,20), De Sole (monatlich 122 fl. 30 kr.), Blafi (285 fl. monatlich für 10 Monate), Maffoli (337 fl. 30 kr. monatlich 9 Monate), Teftoni (630 fl. Quartal). Damen: Giuliani (4312,30), Tomeoni (4125), Hettelet (2251), Cavalieri (2133,20), Buffani (2000), Veftris (1350), Lange (600 fl.), Benucci (monatlich 458,20), Gasmann (458,20) Gasmann jun. 220,50. — Capellmeister Salicri 853,20; Weigl 666,40, Teyber (monatlich) 41,40 auf 3 Monate — Poëta Mazzola 100 fl. monatlich (Mai bis Ende Juli), Tertati monatlich 100 fl. (1. August bis Ende Februar 1792). — Chordirector Hofmann 100 fl., 9 Choristen, 8 Choristinnen 64 fl. — Summa 47,503 fl. 40 kr.

² Cosi fan tutte o sia la scuola degli amanti. Dramma giocoso in due atti da rapresentarsi nel teatro di corte l'anno 1790. — Adriana Ferraresi debutirte am 11. October als Diana in L'arbore di Diana und »erhielt verdienten Beifall«; in derfelben Oper debutirte am 27. Juni 1789 Mademoifelle Aloifia Villeneuve als Amor und »wurde wegen ihrem reitzvollen Ausfehen, feinen, ausdrucksvollen Spiel und reichen fchönen Gefang nach Verdienst mit Beyfall beehrt.« Das ausgezeichnete Zerlinchen, Signora Luifa Mombelli, war offenbar nicht mehr engagirt. Als sie am 4. August 1788 nach längerer Pause die Bretter betrat, brachte die »Wiener Zeitung« folgende Anzeige »hiebey ist zu bemerken, dass Signora Mombelli, deren Bestreben immer ist ihre Pslicht zu erfüllen, und das Wohlwollen eines hochgeehrtesten Publicums zu verdienen, erst 4 Wochen nach ihrer gesährlichen Niederkunst wieder auf der Bühne erscheint, auf welcher sie bis den Abend vor ihrer Entbindung selbst gesungen hat.«



Erfindung, das üppige Aufsprossen von entzückenden Melodien, die brillante musikalische Technik, die originelle und glanzvolle musikalische Form zu schwächen oder opsern zu lassen.

»Così san tutte« war übrigens die letzte der Burgtheater-Opern Mozarts. Der Tod Kaiser Josephs II. war eine Katastrophe für den Meister. Wir werden die dadurch bedingte gründliche Änderung in den künstlerischen, den theatralischen Verhältnissen Wiens noch kennen lernen. Jedensalls stand eine Umwälzung im Opernwesen bevor, und Mozart durste davon keine glückliche Wendung seiner ohnehin bescheidenen Verhältnisse erwarten. War Joseph II. auch kein unbedingter Bewunderer seines Genies, fo erkannte er doch diesen Genius an und zog Mozart immer mehr zum wirklich-activen Dienste heran. Eine Weile hoffte der Schöpfer des »Don Giovanni«; er hoffte befonders auf die mächtige Fürsprache feines Gönners van Swieten zu Gunsten feines demüthigen Gefuchs um die Stellung des zweiten Capellmeisters und des Clavierlehrers der Erzherzoge; diese Hoffnung war trügerisch. Bei den ersten großen Hossesten zur Feier der Anwesenheit des Königs von Neapel und der Königin von Neapel wurde er von den den Hof berathenden Factorenvollkommen ignorirt. Die Festoper hatte Joseph Weigl zu componiren; Haydn wurde mit Auszeichnung überhäuft, an Mozart dachte Niemand. Feststellen müssen wir übrigens auch hier, dass Niemandem eine Überhebung oder ein Vordrängen serner lag. als Weigl. Niemand erkannte und verurtheilte auch schärfer als er selbst das Unzureichende der Festoper »La caffetiera bizarra«; das sagen seine eigenhändigen Auszeichnungen in dem uns von feinem Enkel, Oberst Joseph Freiherrn von Weigl, mitgetheilten Tagebuche.1

»Kabalen«, welche man bei folchen Anläffen gewöhnlich witterte, waren nicht geschmiedet worden. Mozart reiste aus eigenem Antriebe und auf eigene Kosten nach Frankfurt, gab dort eine besondere Akademie mit viel Ehre und wenig Gewinn, wohnte der Mannheimer »Figaro«-Première bei und kam in München dazu, in einem Hosconcert vor dem König von Neapel zu spielen. Auch die Ehre des Krönungscomponisten sollte ihm nicht vorenthalten bleiben; aber die Prager Stände waren es, welche ihn dieser Ehre würdigten. Für sie schrieb Mozart die Festoper »La Clemenza di Tito«, welche am 6. September 1791, dem Krönungstage, nach der Tasel in prachtvoller Ausstattung im Nationaltheater zu Prag (dem nunmehrigen deutschen königl. Landestheater) in Scene gieng. Sie machte allerdings nur einen seierlichen Eindruck; ein anderer, ein lebhaster Ersolg war ihr wohl schon durch die Umstände dieser Ausstährung und durch ihren eigenen, strengen Charakter versagt.

Trost und Erhebung für die Enttäuschungen, welche Mozart seine letzte Prager Reise beschied, sollte ihm die Aufführung jener Oper bringen, welche sich Emanuel Schikaneder, der Director des »neuerbauten Theaters im Starhemberg'schen Freihause auf der Wieden«, sozusagen zur Rettung seines in arge Nöthen gerathenen Unternehmens von ihm erbeten hatte. Es war »Die Zauberslöte«. Emanuel Schikaneder, ein Regensburger (geb. 1751), hatte als vielwandernder Schauspielprincipal in Salzburg die Bekanntschaft Mozarts gemacht. Seither hatte der Principal in Wien und anderswo Mannigsaches versucht. Im November 1784 war er mit einer Opern und Schauspiele darstellenden Truppe ins Kärntnerthortheater eingezogen, hatte mit seinem Opernrepertoire vorübergehend starke Ersolge erzielt und sogar den Kaiser für diese deutschen Opernvorstellungen interessirt. Als Schikaneder aber,

^{1 »} leh schrieb indessen eine andere comische Oper la Cassetiera, welche im Pratter spielte. Sie wurde, weil sonst keine andere Partitur vorhanden war, bey Ankunst Seiner Majestät des Königs von Neapel zur Aussührung bestimmt und siel allgemein durch. Wie konnte auch eine Prattergeschichte bey Anwesenheit so hoher Gäste interessiren! Ich muss offenherzig gestehen: sowohl Buch als Musik hat kein besseres Schicksal verdient und ich kann noch nicht begreisen, wie man hat gestatten können, ein solches Unding von einem Ansänger (denn das war ich noch im strengsten Verstande) zu so einer Feyerlichkeit aufzusühren. . . . « Weigl stellt auch in seiner Autobiographie sest, dass er erst während der Franksurter Krönungsreise Leopolds II. den in des Kaisers Suite besindlichen Salieri in der Operndirection substituirte, nicht ablöste.

² Das Kärntnerthortheater hatte feit 1780 fehr wechfelnde Schickfale gehabt. 1780 bis Herbst 1782 gaben die einst im Burgtheater thätigen Franzofen Beaubourg und Dalainval Singspiele, Komödien und Ballete in diesem Hause und führten auch Glucks »Orpheus« aus. Im Februar 1783 hörte man dort die Oper »Calypso abbandonata« von Luigi Bologna (nicht von Haydn) durch die Gesellschaft Nouseul und Gensike unter Mitwirkung vorzüglicher Sängerinnen aus Esterhazy. Vom 27. August bis Ende October 1783 gab die mit Gensike vereinigte Truppe der Mad. Barbara



Scenenbild zur » Zauber flöte«.

kühn geworden, auch das Bedürfnis empfand, als Schaufpieler Triumphe zu feiern, bekam ihm diefer Verfuch übel.

Schikaneder trat (April 1785 bis Februar 1786) im Burgtheater auch in tragischen Rollen, zum Beispiel als Essex in »Gunst der Fürsten« auf, erlitt stürmische Durchfälle, verliefs Wien und wirkte als Director in Regensburg, während feine Frau gemeinfam mit dem Schaufpieler und Schriftsteller Johann Friedel das neu errichtete (alte) Wiedener Theater übernahm. Nach Friedels Tode berief sie 1789 als Friedels Erbin ihren Gatten nach Wien, der dem Schaufpielhaufe ein kaiferliches Privilegium erwirkte und in dem noch höchst bescheidenen Hause ein an derbkomischen Reizmitteln reiches Repertoire schuf. Der komischen Oper war der breiteste Spielraum gewährt. Trotzdem bedeutete die dringend erbetene Zufage feines Freimaurer-Ordensbruders Mozart, ihm eine neue deutsche Zauber-Oper zu componiren, für Schikaneder die Rettung vor einer Katastrophe. Er felbst, der kaum des Lesens und Schreibens kundig war und dennoch die Theaterliteratur zu bereichern nicht ermüdete, lieferte Mozart durch feinen Text gleichwohl fruchtbare Anregungen für die Musik zu der neuen Zauber-Oper, von welcher der Theaterpraktiker fich einen ebenfo großen Erfolg verfprach, wie ihn

Wranitzky-Giefekes »Oberon« (nach Wieland) errungen hatte. Wir registriren nur die Erstaufführung der »Zauberflöte« (30. September 1791) und ihren stetig anschwellenden Erfolg. Sie bedeutete die Rückkehr Mozarts zur echten, deutschen Oper, seinen seierlichen Eintritt in die echte deutsche Kunst-

Fuhrmann, welche in dem Winkelthcater »zum Wasen« auf der Wieden Nr. 42 gespielt hatte und dieses nun zu einem billigen Preis verkausen wollte, im Kärntnerthortheater Vorstellungen aller Art: Zauberpossen, Schau- und Lussspiele, Zauberpossen Opern und Singspiele, Ballete. Unter den ausgesührten Opern waren: Romeo und Julie von Benda, Das Gärtnermädehen von Passiello, Die Eisersucht auf der Probe von Ansossi, Der

gesoppte Bräutigam von Dittersdorf, die Licbe unter den Handwerksleuten von Gassmann, die McIodramen: Medea von Benda und Ino von Reichhardt. Im September begegnen wir einem hundertjährigen Jubiläum: Die belohnte Treue der Wiener Bürger, Schauspiel in 3 Acten von O. Gensike, zur Erinnerung an die Entsetzung Wiens 1683. Nach der »Wiener Zeitung« gab seit 2. Juli 1784 die Scherzer'sche Gesellschaft deutsche Vorstellungen. Ihr solgte am 31. August eine Gesellschaft italienischer Schauspieler mit italienischen Komödien und nach dieser die Gesellschaft Schikaneder und Kumps. Die Vorstellungen letzterer Gefellschaft, welche am 5. November 1784 mit der »Entführung aus dem Scraile eröffnet wurden, besuchte der Kaifer mit seinem Hosstaat. Schikaneder trat als Schauspieler auf, lieserte auch Stücke, so den Bucentaurus; auch Friedel schrieb beifällig ausgenommene Lustspiele, deren bestes »Der Fremde« war. Eröffnungsvorstellung war Mozarts »Entführung«; man gab noch Glucks »Pilgrime von Mekka«, Opern von Grétry, Paifiello, Haydn (»Die belohnte Treue«), Gafsmann, Guglielmi, Sarti, Salieri und Piccini, Umlaufs Schöne Schusterin« u. f. w. Am 5. Februar 1785 endeten die (am 5. November 1784) begonnenen Vorstellungen der Truppe, worauf das Haus wieder in die Verwaltung des Hofes kam und am 4. August 1785 in besonderer » Verschönerung« eröffnet wurde. Diesen Glanz dankte das Theater eigentlich dem Gastspiele des berühmten Castraten Luigi Marchesi (Marchesini), der auf der Durchreise nach St. Petersburg als Giulio Sabina in der Oper seines Gönners Sarti auftrat und Alles entzückte. Der Kaifer befehenkte den kaiferlich honorirten Sänger mit einem koftbaren Ringe. Zinzendorff charakterifirt Marchesi solgendermassen: >4 août. Marchesini premier soprano de l'Italie enchanta tout l'auditoire par sa belle voix, douce, sonore, harmonieuse et touchante . . . M. a un visage de femme, des gestes de femme, une voix au- dela de celle de femme des sons flutés étonnant. (l'opera) mieux que l'autrefois. M. avait moins peur. 11. M. s'est surpassé aujourd'hui. 20. Marchesi nous etonna captiva notre admiration pour la dernière sois par ses sons touchans, sa voix sonore, harmonieuse, munie á la fois de cordes basses et hautes, d'une etendue immense«. - Zwei Monate später wurde wieder das deutsche Singspiel eingeführt, begann am 16. October im Stadttheater, wechselte einige Male mit dem Burgtheater, und blieb dann vom 19. August 1787 angesangen im Stadttheater. Johann Friedel nennt »unsere Operette die beste in Deutschland.«



Papageno.

welt, fein erstes und ernstes Wort an jene Zukunst, die er nicht erleben sollte, aber anzubahnen berufen war. Bald nach seinem letzten Triumphe im Schauspielhause, noch während der Arbeit für sein letztes, bedeutsames Werk, das Requiem, schloss er in der Nacht zum 5. December 1791 seine Augen für immer. Zu den denkwürdigsten Erlebnissen und Ereignissen des Burgtheaters zählt die Entsaltung des Mozart'schen Genius in den Räumen, im Kunst-Rahmen des altehrwürdigen Hauses; deshalb durste die Skizze der Mozarttage des Burgtheaters in diesem Buche nicht sehlen. Dass auch jenes herrliche Licht zuerst in der »Burg« ausstammte, von dort seinen Glanz auf die unbegrenzte Welt der Musik ausstrahlte, verdient seltgehalten zu werden im goldenen Buche des Burgtheaters

Ein kurzes Wort noch über die Opernereigniffe, welche die künftlerifchen Thaten Mozarts im Wiener Hoffchaufpielhaufe begleiteten! Sie bewegten fich in bekannten Repertoire-Geleifen. Das Jahr 1787 gehörte vor Allem dem Italiener Martin und dem populären Dittersdorf, der in feiner Opera buffa »Democrito corretto« (Der gebefferte Demokrit) auch der italienifchen Oper feinen Tribut darbrachte. Pietro Guglielmi lieferte »L'inganno amoroso«, Cimarosa »L'amore costante«; 1788 kamen Salieris »Axur«, Battista de Lorenzis »Il convito di Baldassare« (Das Gaftmahl des Balthafar), Paisiellos »La Modifta raggiratrice« (Die verfchmitzte Modiftin), in welcher zum erftenmale die Primadonna Celefte Coltellini fang, Anfossis »Gli amanti canuti« (Die grauen Liebhaber) und »Le gelosie Fortunate«, Cimarosas »Il fanatico burlato« (Der gefoppte Schwärmer), Salieris »Il Talismano« und des Salieri-Schülers Weigl Buffo-Oper »Il pazzo per forza« (Er mufs ein Narr fein); für das Jahr 1789 fteuert Salieri feinen »pastor fido« und »La cifra« (Die Ziffer), der fächfische Kapellmeister Seidelmann die Buffo-Oper »Il Turco in Italia«, Cimarosa »I due suppositi conti« (Die zwei vermeinten Grafen), »Il falegname« (Der Tischler), »Le trame deluse« (Die verspottete Hinterlist) und »I due baroni«, Gazzaniga »Il finto cieco« bei. Das deutsche Singspiel hatte sein Dasein noch 1787 im Kärntnerthortheater gesriftet. Dittersdorf bestritt den Löwenantheil des Repertoires.

Am 15. October 1787 wurde der deutschen Operngesellschaft gekündigt; die Damen Lange und Arnold, die Herren Adamberger, Arnold und Saal blieben im Engagement und wurden zur Mitwirkung in der italienischen Oper oder im deutschen Schauspiel bestimmt. Auf dem Gebiete des mußkalischen Schauspieles also war die italienische Oper nunmehr Alleinherrscherin. Wie sollte es auch anders sein! Die Besten der Deutschen setzten ihren Ehrgeiz darein, dem vornehmen, von hervorragenden Kräften getragenen, von dem Interesse des Hoses und der Aristokratie gestützten Mußkschauspiel ihre Kraft zu widmen. Mozart selbst schien der italienischen Oper angehörig. Aber seine Mußk bedeutete eine neue Offenbarung, eine neue Zeit, und diese reichte über die italienische Schablone, über die räumlichen und sprachlichen Grenzen der sogenannten »italienischen Oper« des Burgtheaters hinaus. Dass es die Opernkräste dieses Hauses, die künstlerischen Machtmittel des kaiserlichen Theaters waren, mit welchen Mozarts Offenbarung zur That wurde, das ist eine der größten Erinnerungen des alten Burgtheaters.







ER »Theatralausschuss« war wieder allein; er fühlte sich nicht mehr durch die Gegenwart der alles überragenden Person Schröders beengt und in der Ausübung seiner Gewalt gehemmt. Sehen wir zunächst nach den unleugbaren Thatsachen, wie er sie brauchte, und hören wir dann, wie er sie missbrauchte und damit den Untergang der fünsköpfigen Direction beschleunigte! Etwas von dem Geiste der Zeit, welcher Europa in Flammen zu setzen droht und die Welt der Literatur und des Theaters mächtig bewegt, ist auch im Burgtheater zu verspüren. Wird sein Hauch zu heiß, sein Walten zu ungestüm, dann braucht eben der Ausschuss sein Amt und regulirt die zu stürmisch schlagende Uhr jener neuen Zeit. Der 19. November 1785 bringt Leisewitz »Julius von Tarent« auf die Bühne des Burgtheaters, wenige Wochen, nachdem »Othello« seine Wiener Première

erhalten hat. Die Wirkung war nicht größer als diejenige, welche andere, wildere Stürmer und Dränger vor Leifewitz erzielt hatten. Lange, der erfte Julius felbst fand das Ereignis nicht bemerkenswert genug, es in seiner Biographie zu verzeichnen; auch Müller erwähnt es nicht. Bedeutsamer erschienen zwei Neuigkeiten des Jahres 1786: »Clavigo« von Goethe und »Die Jäger«, ein ländliches Sittengemälde von Iffland. Für »Clavigo« waren die besten Kräfte herangezogen: Lange spielte die Titelrolle, Brockmann den Beaumarchais, Stephanie Don Carlos, die Sacco die Marie! Es kostete ohne Zweisel einige Mühe, dieses Werk auf die Bühne des Burgtheaters zu bringen. Goethes »Götz von Berlichingen« war schon vermöge der Urkrast der Diction und vermöge des nicht unbedenklichen Stosses von der kaiserlichen Bühne verbannt; die Singspiele »Erwine und Elmire« und »Claudine von Villabella« bedeuteten bisher das ganze Goethe-Repertoire des Burgtheaters; denn vollkommen wollte man den weimarischen Geheimrath und Kammerpräsidenten von Goethe denn doch nicht ignoriren. Von der Modekrankheit des »Werther«-Fiebers nahm das Burgtheater-Repertoire Notiz, in dem es am 24. September 1785 das Prosessor Hofmann'sche fünsactige Schauspiel »Das Wertherseber« ausschahrte. Man bezeichnet Ayrenhoff, den einflussreichen Dichter der bekannten, streng regulirten, in starre Formen gepresten Dramen, als die

[†] Der Zettel vom 7. Jänner 1786 fagte: Zum erstenmal »Clavigo«. Ein Original-Trauerspiel in fünf Acten vom Herrn Göthe. Clavigo — Herr Lange, Carlos — Herr Stephanie jun., Beaumarchais — Herr Brockmann, St. George — Herr Müller, Buenko — Herr Franz, Guilbert — Stephanie sen., Marie — Mad. Sacco; Sophie — Mdlle Karn.

Seele jener stillen Agitation gegen Shakespeare, Goethe und Schiller, welcher Kaiser Joseph als abgeschworener Feind alles Kraftgenialischen nicht widerstrebte. Lessing war sozusagen der Hausgott dieser das Extrem der Schablone vertretenden Gemeinde. Er allein war in Wien heimatsberechtigt geworden. »Des unsterblichen Lessings Emilia Galotti gesiel nur auf sehr wenigen Theatern Deutschlands, so wie sie hier gefällt; während anderswo Waltron, füllen bei uns die Lessing'schen Stücke die Casse«, konnte 1789 Brockmann schreiben. Nur »Nathan der Weise« blieb vom Burgtheater verbannt. »Ich hatte aus Wien eine Menge Subscribenten darauf«, schreibt Lessing am 13. August 1779 an Staatsrath von Gebler, »aber durfte ich es wagen, meine dortigen Freunde zu compromittiren?« Übrigens erging es dem »Nathan« fast nirgends besser, und übelgethan wäre es, gerade dem Josephinischen Wien, welchem wahrhaftig der Vorwurf des »Obscurantismus« und der Intoleranz nicht gebührte, deshalb mit literaturgeschichtlicher Intoleranz den Process zu machen. In Berlin wurde »Nathan« nach drei von Döbbelin veranstalteten Aufführungen für zwanzig Jahre begraben; in der Nähe von Wien, auf dem Prefsburger Theater, erlebte er dagegen 1785 durch den auch in Wien wohlbekannten Bühnenleiter Seipp eine ungestörte Aufführung! In Wien selbst war »Nathan« schon aus dem Grunde unmöglich, weil der Patriarch von Jerufalem als katholischer Kirchenfürst und selbst der Klosterbruder nach den vielfach mifskannten, auch überschätzten Josephinischen » Freiheiten « niemals auf der Bühne erscheinen durften. »Ebenfowenig können Stücke paffirt werden«, fagte Hägelin, »die irgend eine darin handelnde geistliche oder gottes dienstliche Person der katholischen oder auch von der protestantischen Kirche enthielten; dieses ist vom Pabste an bis auf den geringsten Abbé oder Priester zu verstehen, wozu auch die Klostergeistlichen männlichen und weiblichen Geschlechts gehören«. Nur weil »orientalische Mönche« in dieser Ausschließung nicht inbegriffen waren, durfte man am 9. Juni 1787 anstandslos den »Mönch von Carmel« von Freiherrn von Dalberg aufführen, der von Manchen als Fortfetzung des »Nathan« bezeichnet ward².

Viel schwerer als Lessing wurde Goethe und Schiller der Zugang zum Burgtheater. Trotzdem spricht es überzeugend gegen die Beschuldigung einer grundfätzlichen Wiener Intoleranz, wenn »Clavigo«, dessen Erfolg nicht stark war, das »republikanische Trauerspiel« Schillers, »Fiesco«, folgen durste. Er war der erste, dröhnende Schritt Friedrich Schillers auf den Brettern des Wiener Burgtheaters, aber keineswegs sein erster Schritt in Wien. Die Privattheater hatten schon viel srüher mit außerordentlicher Eile von dem neuen Manne Kenntnis genommen, dessen Genius in raschem Fluge die Bühne erobern sollte. Die Truppe Gensike, welche — wie wir wissen — in der ersten Hälste des Jahres 1783 das Kärntnerthortheater besetzt hielt, war (ziemlich verbürgten Nachrichten zusolge³) die erste Schauspielgesellschaft, welche Schiller für Wien entdeckte. Über die Organisation dieser Truppe gehen die Mittheilungen auseinander. Horner scheint anzunehmen, dass Gensike und Nouseul eine vereinigte Gesellschaft bildeten, welche nach mehrmonatlichem Bestande durch den Austritt Nouseuls »mit dem Dramaturgen Schink« geschwächt wurde. Dem wiederspricht aber ganz deutlich Schink4 selbst oder

¹ Characteristisch ist es, wie das *Wienerische Diarium« vom 23. Weinmonats 1779, von dem damals verbreiteten Gerüchte, Lessing habe für die Herausgabe der Fragmente des Reimarus von der Amsterdamer Judenschaft eine große Geldsumme erhalten, Notiz nimmt. Das *Diarium« schreibt: *Von guter Hand ist uns einberichtet worden, daß Herr Lessing, dessen Verdienste schon so allgemein berühmt und bekannt sind, daß sie nicht erst nöthig haben, durch unseren schwachen Federzug besonders erhoben zu werden, wegen Herausgabe einiger Fragmente von der Judenschaft zu Amsterdam ein Geschenk von 1000 Ducaten erhalten habe. Belohnungen dieser Art verdienen es allerdings, öffentlich angemerkt zu werden, weil sie zugleich die Überzeugung bewirken, daß echte Verdienste und wahre Gelehrsamkeit nie unbelohnt bleiben und jedes Genie zur unverdroßenen Nacheiserung ausmuntern müssen.«

² »Der Mönch vom Berge Carmel«, Trauerspiel in fünf Asten nach Chamberland von Wolfgang Heribert Freiherr von Dalberg, anno 1787 auch gedruckt. Cenfor Regierungsrath Hägelin hatte nichts gegen die Aufführung einzuwenden; er bemerkt in seiner Denkschrift über die Grundsätze der Cenfur: Verkleidete orientalische Mönche als wie im Stücke »Der Mönch vom Berge Carmel« werden ohne Anstos in Ansehung der Person ausgeführt, weil sie eigentlich keine wahren Mönche sind. Nur muß ihre Handlung nichts Anstößiges gegen die Religion enthalten.

³ In der Beilage zur Münchener »Allgemeinen Zeitung« Nr. 123 bringt E. Horner eine nach den spärlichen Mittheilungen der Wiener Blätter der Achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts versafste Studie über »Die ersten Aufführungen der Jugenddramen Schillers in Wien«.

⁴ Dramatische und andere Skizzen nebst Briesen über das Theaterwesen zu Wien, herausgegeben von Schink. Wien, gedruckt und verlegt in der Sonnleithner'schen Buchhandlung 1784.

fein »Correspondent«, der im zweiten Briese seiner 1783 erschienenen »Skizzen« ausdrücklich von den zwei rivalisirenden Gesellschaften Gensike und Nouseul spricht und der Nouseul'schen, der er selbst nahestand, mit einer gewissen Begeisterung den Preis zuerkennt. Seinen Angaben nach spielte im letzten Vierteljahr des Jahres 1782 die Jehn' (Jähn') sche Gesellschaft am Kärntnerthortheater, und aus dieser erwuchsen zu Ansang dieses Jahres zwei Truppen. »An der Spitze der einen« so schriebt Schink »ward Nouseul, an der Spitze der anderen Gensike Directeur. Die allgemeine Stimme des Publicums entschied für Nouseuls Theater.« Und dies sucht Schink zu beweisen, indem er sowohl die Wahl als die Besetzung der Stücke seitens der beiden Bühnenleiter scharf vergleicht. Als »Brillant« der Nouseul'schen Truppe lobpreist er Dlle. Aichinger die ältere, »ein vortressliches, junges Mädchen voll großer Naturgaben, hervorragendem Talent, seinen Einsichten und voll brennendem Eiser für die Kunst« i; neben ihr nennt Schink die Damen Amerling, Pauli, Klepserin und Stadlerin sowie zwei jüngere Schwestern Aichinger; die Herren überragten Nouseul und sein (später dem Burgtheater gewonnener) Lieblingsschüler Ziegler; die Anderen (Pauli, Horn, Augenstein und Stadler) waren offenbar sehr unbedeutende Leute.

Ganz anders schreibt Schink oder sein Gewährsmann von der Gensike'schen Truppe; er nennt sie »stark, aber meist aus unbedeutenden und dunklen Namen bestehend«. Nur Gensike und Frau, ein gewiffer Baumann, Bef (Beff) und Dlle. Dornin seien der Bemerkung wert, alle anderen bedeuten nichts, gar nichts. Darin liegt denn doch ein starkes Stück Parteilichkeit; namentlich das Ehepaar Gensike muß, wenn nicht alle Mittheilungen über dasselbe trügen, die Mittelmässigkeit stark überragt haben. Madame Genfike, für welche sich Schiller perfönlich interessirte, war zur Zeit, als sie nach Wien kam, bereits eine in Deutschland angesehene Schauspielerin. Das Gothaer Taschenbuch pro 1782 bringt ein überschwängliches Huldigungsgedicht für ihre Ophelia, »nach der Vorstellung des Hamlet auf der Münster'schen Bühne den 19. August 1780«, das mit der Versicherung schloss, Melpomene werde den Namen Gensike »unauslöschlich in ihres Tempels Heiligthum« zeichnen. Ihre Glanzrolle war Gotters »Marianne«; sie machte nachmals auf Schiller einen so großen Eindruck, dass er Mad. Gensike dem Baron Dalberg nach Mannheim empfahl, wo fie thatfächlich engagirt wurde. Schink bespöttelt allerdings gerade diese Rolle und behauptet, dass sich Madame Gensike, welche in »muthwilligen, launigen Rollen vortrefflich« fei, aber sich mit aller Gewalt in das Heldinnenfach hineinpresse, die Aufführung der »Marianne« um ihrer Paraderolle willen auf Koften des Werkes felbst erzwungen habe. Da die Cenfur weder die Perfon des Geiftlichen noch den Klosterroman der Handlung dulden wollte, mußte der Geistliche zum »Hofmeister«, der Klosterzwang zu einem blossen »Zwange zu einer widerwärtigen Heirath« werden.

Sicher ift das eine, dafs nicht Noufeuls, fondern Genfikes Truppe es war, welche — nachdem der Erstere nach Graz abgegangen war — erhöhtes und ganz modernes Leben in den Spielplan des Kärntnerthortheaters brachte. Die Privat-Unternehmer fanden ja ein weites, sreiliegendes Terrain für ihre Arbeit, wenn sie sich alles dessen bemächtigten, was das Burgtheater von vornherein aus seinem Repertoire ausschloss. Wie streng auch der Kaiser und die nach seinen Grundsätzen waltende Censur im Hostheater selbst darauf hielten, dass auf der gereinigten und gesitteten Bühne nicht all' das wildwachsende Gestrüpp fortkomme, das die Sturm- und Drangperiode hervorbrachte — um die Privattheater waren Kaiser und Censur wenig beforgt. Alles, worüber sich das Burgtheater-Publicum entsetzt hätte, durste im Theater am Kärntnerthor und in den kleineren vorstädtischen Nebentheatern sast ungehindert dargestellt werden. Goethes »Götz« und Schillers »Räuber« aber zählte man zu jenen Schöpfungen, welche niemals Eingang in das Josephinische Burgtheater finden konnten; soviel in den Censurs-Normen begründete Ursachen standen kaum irgend

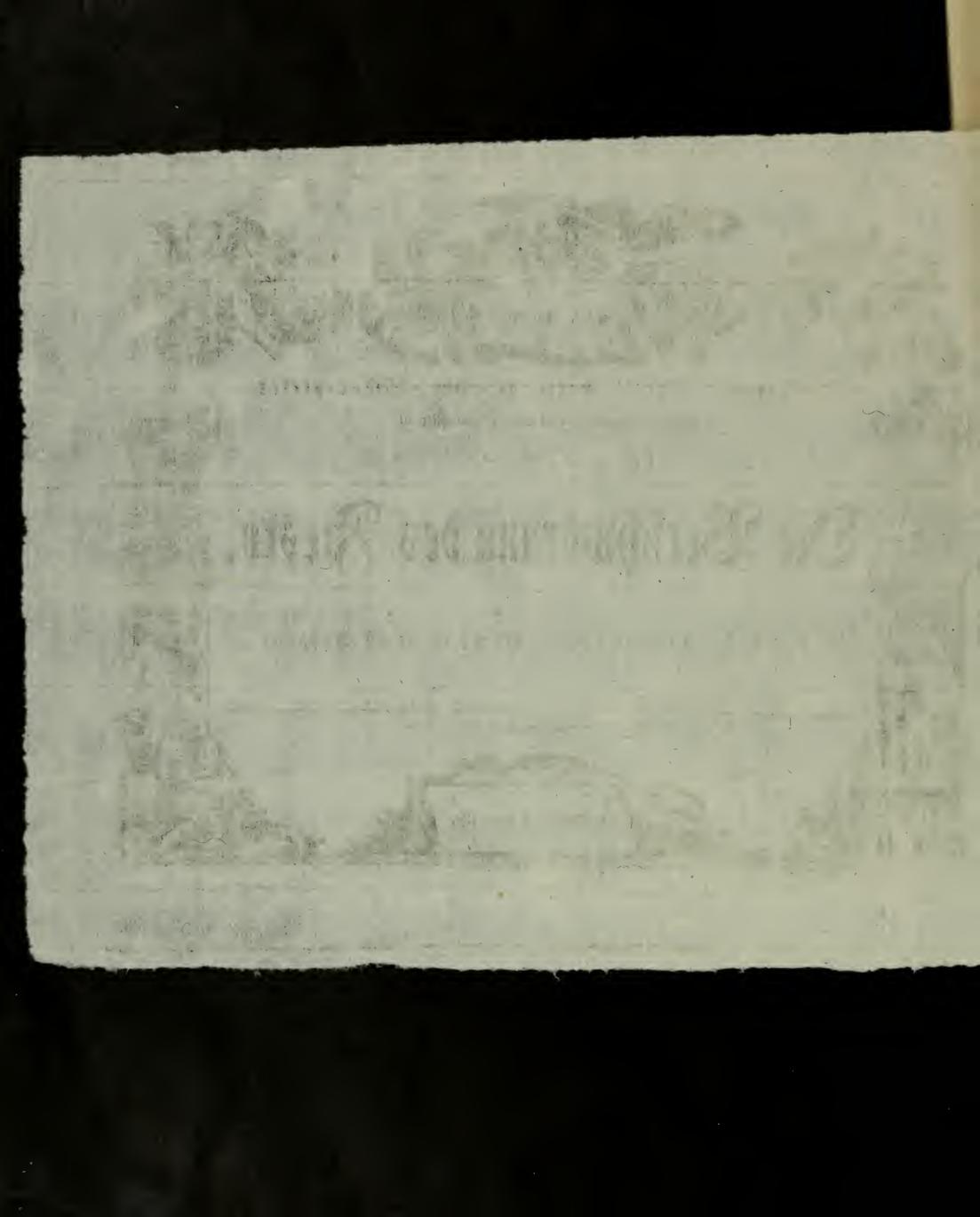
¹ Im Juli 1785 debutirte Mdlle. Aichinger, damals am Linzer Theater, im Burgtheater und wurde *aufs künftige Jahr als hießige Hoffchauspielerin angenommen«. Als Mitglied des Burgtheaters starb Dlle. Aichinger am 4. März 1789 im 24. Lebensjahre. Der Kaiser ließ ihren hinterlassenen Geschwistern die Besoldung eines ganzen Quartals auszahlen (Müller).

einem anderen Werke hemmend entgegen als jenen Tragödien. Was war begreiflicher als der Eifer Genfikes, diese brach liegenden Schätze schlecht und recht mit dem Ausgebote seiner bescheidenen Kräfte zu verwerten! Man weiß bestimmt, dass er den von der Burg verbannten »Macbeth« Shakespeares (oder die Stephanie'sche Verballhornung), Goethes »Götz« und »Clavigo« und Schillers »Räuber« aufführte, doch machen die Aussührungen so wenig Eindruck, dass man bestimmte Aussührungstage nirgends notirt findet. Als erster Cari Moor, Clavigo und Weislingen wird der Wanderkomödiant Dunst genannt, die weiblichen Hauptrollen spielte zweisellos Madame Gensike selbst; als Knappen Franz in »Götz« und Vater Moor nennt Horner jenen jungen Schauspieler Best, welchem Schink »einen natürlichen Ton und eine ganz artige Figur« nachrühmt, ohne von seinen sonstigen Qualitäten viel zu halten. Er war jedensalls vielseitig und soll nachmals durch einen acuten Theaterscandal von Wien verweht worden sein.

Gab Genfike »die Räuber«, fo müßte ihre Erstaufführung in die erste Hälfte des Jahres 1783 fallen, denn vom August ab war Madame Fuhrmann, welche früher der Gensike'schen Truppe angehört hatte, Herrin oder Mit-Herrin im Kärntnerthortheater. Schink schildert sie mit gewohnt greller Übertreibung als den Typus der Gefühllosigkeit und Steifheit auf dem Theater. »Ich habe in meinem Leben nicht so gestroren, als ich fror, wenn diese Frau auf dem Theater war; sie verwandelt Einem auch die kleinste Regung von Gefühl in Eis und macht das Herz völlig zu einem todten Leichnam ohne Leben«. Frau Fuhrmann, deren Regime übrigens nur wenige Monate währte, spielte hauptfächlich Opern und Melodramen, aber auch das Schaufpiel kam zu Worte, und künftlerischer oder literarischer Geschmack ist gewiss nicht ihre starke Seite gewesen. Dagegen wagte es der Kinder-Principal Felix Berner, welcher Frau Fuhrmann den von ihr zeitweilig besetzten Theatersaal im Hause zum weißen Fasan auf dem Neustist abgekauft oder abgemietet hatte, »Die Räuber« oder den »Fall des Haufes Moor vom Herrn von Schüller« aufzuführen. Auch feine »Räuber«-Vorstellungen im Privattheater auf dem Spittelberg werden erwähnt. Ihm folgte nach seinem Tode die Direction Rossbach, welche zuerst in einer Hütte auf dem neuen Markte u. A. »Hamlet« und »Julius von Tarent« aufführte, dann in dem »neuerrichteten Theater auf dem Spittelberg« Vorstellungen mit »der so geliebten Bernerischen Schauspieler- und Tänzergesellschaft, die er noch mit guten Schauspielern vermehrt« ankündigt. In feinem Juli-Repertoire vom Jahre 1787 finden wir Babos »Otto von Wittelsbach«, »Agnes Bernauer« und am 19. »Die Räuber oder der Fall des Moorischen Hauses«. 1784 hatte Rossbach in »dem auf der Wieden im fürstlich Starhemberg'schen Freihaus ganz neu erbauten« Theater gespielt. Niemals gediehen ja die Privat-, Neben- und Winkeltheater üppiger in Wien als eben damals und in den Neunziger Jahren. Das »Komödiespielen« war zum beliebten Vergnügen aller Volksschichten geworden. »Jetzt werden jährlich fo viele Privatgesellschaften versammelt«, heisst es im Wiener Theateralmanach pro 1794, »dass man sie kaum mehr alle kennen kann; denn vormals beschäftigte sich nur der Adel oder der Mittelstand damit, jetzt spielt aber Alles Komödie. In den entlegensten

Über die Fuhrmann'sche Unternehmung schreiben die Ephemeriden« Bd. 1, S. 204, 205 aus Wien: *Unter den vielen Truppen, welche diesen Winter (1785) über hier gespielt haben, hat sich die Fuhrmann'sche in Ansehung ihrer Anschlagzettel besonders ausgezeichnet. Ich will zwei zur Belustigung Ihrer Leser hier abschreiben: *Hainz von Stein der Wilde oder die Fehden der alten Teutschen, ein neues vaterländisches Ritterspiel in 5 Aufzügen, wobey Herr Damen, ein rühmlich bekannter Schauspieler, die Rolle des Ritter Siegsrieds als Gastrolle spielen, Hainz aber den Mädchenraub auf einem lebendigen Pserde darstellen wird. Zu diesem Stücke getraut sich die Unternehmerin jedermann umso zuversichtlicher einzuladen, als selbiges ganz besonders ausgearbeitet ist, es auch sonst niemand in der Gestalt, in der es hier erscheinen wird, besitzt. Sind Stephel Fadinger, Albert von Thurneissen und Otto von Wittelsbach so gütig ausgenommen worden, so kann die Unternehmerinn einen gleichen Beisall auch für Hainzens-Vorstellung hossen. — *Prinz Emerich von Franken, oder Die Eiche der Verschwörung. Ein neues großes Ritterspiel in 4 Handlungen mit Ritter-Aufzügen, Kämpsen, Verkleidungen und ehe geglaubten Geistersenen von Meissner. Da dieses Stück das einzige in seiner Art, auch sonst in Niemandes Händen ist, schmeichelt sich die Unternehmerinn, damit Ehre einzulegen: lange schon war es der Wunsch aller Theaterliebhaber, ein mit Johann von Schwaben ganz gleiches Subject auf der Bühne zu sehen. « — *Wenn es nicht eine Lüge wäre«, schreiben die *Ephemeriden, « *dass Herr Meissner der Versassen ganz gleiches Subject auf der Bühne zu sehen. « — *Wenn es nicht eine Lüge wäre«, schreiben die *Ephemeriden, « *dass Herr Meissner nur allein ihren Händen sein Stück anvertraue. Allein wie wird sich dieser Lieblingsschriftsteller des deutschen Publicums wundern, wenn er sich zum Versassen gemacht sieht, desse Existenz er nicht einmal ahndet!«





Vorstädten wurden von zusammengerafften Vagabunden die größten Tragödien aufgeführt. In Dachstuben, in den kleinsten Zimmern wurden Theater aufgeschlagen und die verschiedensten Stücke gegeben«. Im weißen Fasan hatte die älteste und beste Privat-Dilettantengesellschaft ihre Zelte aufgeschlagen; dort spielte man zumeist Repertoirestücke des Burgtheaters mit »Frauenzimmern unter aller Kritik«1; die Gesellschaft übersiedelte in den Saal des Taubstummeninstitutes und besserte sich außerordentlich. Noch besser und vornehmer war das von der Gräfin Stockhammer gepslegte Privattheater, dessen beliebteste Kraft die Gräfin felbst war; eine begeisterte Mäcenatin, die keinen Unterschied des Standes kannte, wenn es gute Kräfte zu gewinnen galt. Im Sommer spielte diese Gesellschaft in Hütteldorf, dem Sommersitze der Gräfin. Andere Privattheater bestanden im Hause zur Himmelspforte, im Schottenhof, im Hause zur heiligen Dreifaltigkeit, im »blechernen Thurm«, auf der Laimgrube (Gefellschaft des Buchhändlers Schrämbl), in der Pressgasse und in der Josefstadt, wo 1788 der Unternehmer Carl Mayer seine Schaubühne Nr. 93 in der Kaiserstraße eröffnete, ganz abgesehen von den bereits erwähnten, zumeist der Oper gewidmeten Haustheatern der Adelspalais (Eszterházy, Zichy, Zinzendorff, Straffoldo, Kinsky, Auersperg u. A.), dem stabilen Theater in der Leopoldstadt, das unter der Leitung Marinellis nur der heiteren Muse huldigte und dem Seipp'schen Theater auf der Landstraße, wo 1789 »Die Räuber« erschienen. Schikaneder gab sie 1788 in Regensburg als Spectakelstück unter freiem Himmel mit naturgetreuem Kampfe und Schlossbrande.

Es ist naheliegend und anzunehmen, dass alle jene Privatbühnen von dem im Burgtheater ausgenützten Novitäten der deutschen Bühnenwelt möglichst rasch Notiz nahmen. Thatsächlich gab das Kärntnerthortheater, angeblich noch mit der Fuhrmann'schen Truppe, schon am 11. Jänner 1784, also wenige Tage nach der Mannheimer Première, Schillers »Fiesco«. Der Schriftsteller und Schauspieler Johann Friedel, der in Gemeinschaft mit Frau Schikaneder das 1786 reconstruirte (ältere) Theater auf der Wieden übernahm, lieserte selbst eine Nachdichtung des Fiesco unter dem Titel »Größe der Seele«, und die in ihrem Discussionsstoffe fast nur auf Theater und Literatur beschränkte Wiener Privatpresse begann einen starken Schiller-Cultus, der eine ebenso starke Schiller-Gemeinde schus. Die 1785 begründete, bei dem k. k. priv. Großshändler G. P. Wucherer erschienene »Wiener Chronik« stellte in ihrer Einbegleitung des Abdrucks jenes »Avertissements«, mit welcher Schiller die »Rheinische Thalia« ankündigt, und in einer Kritik des »Imogen« (Cymbelin) Schiller Shakespeare zur Seite, und das »Wiener Blättchen«, dem wir manche wertvolle Theaternotiz verdanken, bringt am 14. Jänner 1785 folgende Darmstädter Correspondenznachricht:

»Vorigen Sonntag las der Versasser der Räuber, Herr Schiller aus Mannheim, am hichgen Hostheater in Gegenwart unserer durchlauchtigsten Herrschast und des Herrn Herzogs von Weimar den ersten Act aus einem noch unvollendeten Trauerspiel Don Carlos vor. Den Tag darauf wurde eben derselbe vor Seiner Hochfürstlich Durchlaucht von Weimar zum Rathe in dero Diensten gnädigst ernannt.«

War es nur Zufall oder Nachwirkung des zunehmenden Rufes und der nunmehr officiellen Anerkennung Schillers, daß sich der Wiener Hostheatralausschuß bald darauf zur ersten Schiller-Aufführung am National-Hostheater, zur Darstellung des Fiesco, entschloß? Es war ja noch immer ein Bruch mit aller Tradition, und wenn auch der Theatralausschuß dem Stücke seine äußersten »Schärsen« abgeschliffen hatte, wenn auch im Wiener Diarium in der Ankündigung der Erstaufführung vom 1. December 1787 der bedenkliche Zusatz vorkommt: »Für Wien bearbeitet in sechs Aufzügen von Herrn M.«,² es blieb doch »Fiesco«. Der Original-Theaterzettel zeigt jenen Beisatz nicht; dagegen ist auf dem Zettel der ersten Wiederholung (am 8. December) die A&t-Zahl von sechs auf fünf herabgesetzt und ein Notabene angesügt: »Mit einigen Abkürzungen«. Nach der fansten Novität, welche Schillers »neuem Trauerspiel« vorangegangen war, nach Ayrenhoss vieractiger, wohlversisicirter Tragödie »Antiope«, wirkte

¹ Am 30. Juni 1787 kündigt der »Fasan« an: »Ein neues Lustspiel, 2 Acte: Der Hosrath oder So soll jeder Richter handeln, dann ein Lustspiel in 1 Act: Guten Morgen oder 1ch nehme mir den siebenten Mann auch noch! Eine in Prag mit einer Witwe wahrhast vorgegangene Geschichte. Zum Beschluss wird Madlle. Schertzer ein Solo in hölzernen Schuhen tanzen.«

² Man vermuthet hinter diesem »M.« den alten Theaterpraktiker und Theater-Patriarchen Müller.

auch der von dem Wiener Dramaturgen abgeschwächte »Fiesco« wie ein Donnerschlag. Das Stück war verhältnismäßig gut besetzt: Fiesco war Lange, Verrina Brockmann, Leonore die Sacco, Julia Imperiali die Nouseul, Doria Stephanie sen., — den Gianettino spielte der Schauspieler und Dichter Ziegler, den Muley Hassan der alte Müller (Horner nennt Müller jun.); die Rolle der Bertha, von Dlle. Müller dargestellt, erregte so viel Anstos, dass man sie »aus Anstandsrücksichten« bei der reducirten ersten Wiederholung wegließ. Bald nach der Première erschienen ein paar nachdrückliche Worte »über die Aufführung des Trauerspieles: Die Verschwörung des Fiesco, als es zum zweitenmale mit einigen Abkürzungen den 8. December 1787 auf der Nationalhosschaubühne vorgestellt ward.« In dieser Schrift heist es:

*Wer das vortressliche Stück des Herrn Hofrathes Schiller kennet ... muß es mit mir behaupten, daß Fiesco eben so wenig sür das Wienertheater als ein Shakespear'sches Trauerspiel für das berühmte Abdera tauge; ... Um ein Publikum mit Fiesco zu befriedigen, müßten die Spielenden alle Lang und Sacco seyn, um ein Publicum unbefriediget aus der Schaubühne gehen zu lassen, muß Fiesco nur so vorgestellt werden, wie es den 8. December wirklich vorgestellt ward. Herr Stephanie, der ältere, spielte mit zu wenig Lebhastigkeit und beförderte solglich die Täuschung der Zuschauer nicht hinlänglich. Seine Stimme hätte weniger kläglich, mehr männlich rührend seyn sollen! Herr Ziegler als Dorias Nesse that zwar sein Möglichstes, der Natur nahe zu kommen. *Frage*: bestriedigt aber Zieglers möglichste Anstrengung ein Publicum, das nicht Zöglinge, soudern schon ganz gebildete Schauspieler wünscht — mit Recht sie wünscht!! Mad. Nouseul als Gräfin Imperiali scheint nie die Rolle einer Kokette gespielt zu haben. Man vergab es ihr also, das sie zur Kunst des Spieles aus der Natur nichts entlehnen konnte — daher eben rührte ihre Mattigkeit, ihr ost nur zu merklicher Zwang, und Zwang hat noch auf keiner Bühne geglückt. Herr Lang als Fiesco konnte auch diesmal nur das wieder bestätigen, was ihm Mitbürger und Ausland längst schon einstimmig in seyerlichsten Lobsprüchen zusagten — Ihm zusagen mußten. Bey ihm wird Kunst zur Natur, und Natur sordert unser Theilnehmung, ihre glückliche Nachahmung unseren ganzen Beisall aus. Dies und noch weit mehr kann Lang. Er täuscht mit so viel Kunst, dass man darüber vergessen mußt: es sey Täuschung gewesen. «

Boshaft frägt der Autor der Brochure, die in der Hohenleitner'schen Buchhandlung am Kohlmarkt an alle Freunde der Theater-Médisance gratis vertheilt wurde, wieso es wohl komme, dass alle im National-Hostheater gegebenen Stücke in der Aufführung das Podagra bekommen und vor dem Zuschauer hinkend werden. Übrigens scheint man im Theater selbst mit widerstrebenden Gefühlen an die Aufführung gegangen zu sein. Stern dieser Aufführung war Lange; er gab dem Publicum selbst Kennzeichen seines Unmuthes über die unzureichende Darstellung der meisten Rollen durch seine Collegen. Allerdings sand sich auch ein publicistischer Vertheidiger der Fiesco-Darstellung; dieser Anonymus ließ eine Warnung und Belehrung an den Versasser der »nachdrücklichen Worte über die Aufsührung des Fiesco« drucken und durch die Hartl'sche Buchhandlung in der Singerstraße zum Preise von sieben Kreuzern verkausen. Einer der hestigsten Gegner des »Fiesco« und Schillers war Hr. von Ayrenhoff; er fündigte gegen sich selbst, wenn er wegwersend den Namen Schillers nannte, »den uns einige Journalisten als einen außerordentlich originellen Kopf außbinden wollen«.

Sonst wissen wir wenig von dem Eindrucke und dem Ersolge des ersten Schiller-Dramas im Burgtheater. Wenn wir die Grundsätze lesen, nach welchen ein keineswegs obscurantistischer, sondern zu den erleuchtetsten Wiener Geistern gezählter Censor wie Hägelin die Burgtheatersähigkeit von Neuigkeiten beurtheilt wissen wollte, müssen wir glauben, dass der Löwe damals geschlummert habe und nach dem ersten sechsactigen Aufführungsabende des »Fiesco« unsanst erweckt worden sei. Derselbe Hägelin, der die Aufführung am 8. December 1787 erlaubte, musste schon am 9. December wesentliche Einschränkungen gebieten und 1793, allerdings zu anderen Zeiten, als die französische Revolution die Josephinischen Theater-Normen und den Josephinischen Geist im Theater-Repertoire bereits verbannt hatte, auch das ganze »republikanische Trauerspiel« verbieten. Hägelin betont den Wechsel der Zeit-

1 Der Souffleur F. Casimir Kunz schwang sich sogar zu einer poetischen Huldigung an Lange und Fiesco aus: »Längst hast Du Dir, wie Deutschlands Fama spricht — die Krone der Unsterblichkeit erworben — für Genua starb so schön Fiesco nicht — als Du zum Ruhm der Schauspielkunst gestorben. « — Lange bemerkt in seiner Selbst-Biographie: »Noch merkwürdiger als der Albrecht in »Agnes Bernauer« und alle meine Krast erschöpfend war die Darstellung von Schillers »Fiesco«, umso mehr, als ich, ob mit Vorsatz, will ich nicht entscheiden, von meinen damaligen Kunstgenossen so ganz und gar nicht unterstützt wurde, das ich von Unmuth dahingerissen, ihre Lauigkeit dem Publicum unter der Aussührung merken ließe. Die Rolle scheint mir eine der schwersten Ausgaben für den Künstler. Die Leichtigkeit, Grazie und Galanterie des Weltmanns mit der seurigen Thatkrast des Helden; die Alles wägende, Alles berechnende seine Bedächtigkeit mit der zusahrenden Hestigkeit desselben zu paaren, das Gefühl seiner Überlegenheit und den inneren Triumph über die von ihm gegängelten Werkzeuge seines Ehrgeizes nur leise durch Ton, Gang und Geberde da durchschimmern zu lassen, wo er mit ihnen das Spiel beginnt, alles dies ersordert ungemeine Gewandtheit, Sicherheit und Vielseitigkeit des Künstlers, der noch dazu die volle physische Krast sich für den Augenblick vorbehalten mus, wo er beim Anblick der Leiche der Leonore verzweiselt. «

strömung und Zeitstimmung, welcher mittlerweile eingetreten war: »Fiesco oder die Verschwörung von Genua, welches Stück noch von Kaifer Joseph II. Zeiten her ist, wurde noch im vorjährigen Winter (1793—94) mit Allerhöchster Begnehmigung aufgeführt, welches aber künftig unterlassen werden wird. Die Censur hat in anderen Erbstaaten die Zeitumstände und die Localität in Betracht zu ziehen und alle derley Stücke von obiger Gattung und Inhalt, wenn sie auch ehemals in Wien aufgeführt wurden, nicht aufs Theater bringen zu lassen. . . . « 1789, im ersten Jahre der Direction Brockmann, ist » Fiesco« im Repertoire noch fo stark vertreten, dass er in einer Woche zweimal wiederkehrt; er bleibt auf dem Spielplan. Dann ruhen die Aufführungen des »Fiesco« vom 3. December 1793 bis 31. März 1800, und auch dann kam das Trauerspiel nur in einer besonderen »Bearbeitung für die k. k. Hostheater« auf die Scene. Lange spielte noch immer den Fiesco. Der Text zeigt mehrfache Milderungen und Veränderungen des Urtextes. Übrigens war felbst Mannheim »Fiesco« strenger gegenüber gestanden als Wien; dort war die Entehrung Berthas durch Gianettino schon bei der Erstaufführung ganz beseitigt worden, in Wien geschah dies erst nach der peinlichen Wirkung der Première. Das Ende des Trauerspieles war vollkommen geändert: Fiesco legt nach dem Gelingen der Erhebung das Scepter nieder und wird »Bürger unter Bürgern«..... Im Burgtheater folgten der ersten Aufführung rasch nacheinander drei Reprisen: am 8., 13. und 15. December, und am 18. lösten Goethes »Geschwister« (der Zettel schreibt den Dichter »Goether«) »Fiesco« ab.

Dann allerdings wird es im Burgtheater sehr still von Schiller. »Kabale und Liebe« durste gar nicht hoffen, der Hofbühne nahezukommen. Cenfor Hägelin erwähnt diefes Trauerspiel ausdrücklich unter den infolge von »Gebrechen des Stoffes in Absicht auf die Sitten« unaufführbaren Stücken. Lady Milford war die Klippe, an welcher es scheiterte. »In keinem Stücke haben förmlich unterhaltene Maitressen statt, wie in dem Stücke Kabale und Liebe«. Bekannt aber war dieses Drama schon damals in Wien: ja man machte es dem Theatralausschufs zum Vorwurf, dass er dieses bürgerliche Trauerspiel nicht vor dem »republicanischen« (Fiesco) vorgeführt habe, da es das Publicum längst und immer vergebens erwartet habe. Die Popularität Schillers war 1787 in Wien aufserordentlich gewachfen. Im December erschien bei Hörling Gottsried Bruns »Shakespeares und Friedrich Schillers erlesene Früchte ihres Geistes«; in der Einleitung setzt der Herausgeber Schiller dreist zwischen Shakespeare und Lessing und bedauert, dass es ihm bei der Auswahl Schiller'scher Producte ergangen sei wie einem Feinschmecker bei wohlbesetzter Tasel, der Angesichts des Überslusses manch köstliches Gericht verfäume. Im Herbst 1788 ging »Kabale und Liebe« auf der Wieden in Scene und erlebte rasch einige Aufführungen; 1789 erschien das Drama im Abdruck des Originaltextes in ungenannter Officin in Wien, seine Aufführung im Burgtheater aber wurde erst 1808 und auch da nur möglich, indem man den Präsidenten in einen »Vicedom«, den Hosmarschall Kalb in einen »Obergarderobemeister« umwandelte, im Personenverzeichnis der Milford den compromittirenden Beisatz »Favoritin des Fürsten« nahm und alle ihr delicates Verhältnis berührenden Text-Stellen strich..... Gegen »leichtsinnige Koketten, verschwenderische und mit anderen Fehlern des Welttons behaftete oder irregeführte Weiber« hatte die Cenfur eigentlich nichts einzuwenden, »wenn nur die äufsere Zucht nicht darunter litt«. Schon dies und andere sehr gewichtige Umstände schlossen »Don Carlos«, der im Jahre 1787 feine erste (Hamburger) Aufführung mit Schröder als Philipp erfuhr, unbedingt von Wien aus. Hier trafen folgende hemmende Cenfur-Momente zu: Verstofs gegen Anstand und Sitte (»Eboli«), Darstellung geistlicher Personen,2 die Hereinziehung von »Freygeistern und Freydenkern«

¹ Der Zettel fagt nun: *Fiesco, ein Trauerspiel in 5 Aufzügen: Andreas — Stephanie d. Ä., Gianettino — Distler, Fiesco — Lange, Verrina — Brockmann, Bourgognino — Müller Sohn, Calcagno — Dauer, Perossi — Arnold, Centurione — Schütz, Zibo — Rettich, Asserato — Kopsmüller, Lomellin — Jautz, Mohr — Müller Vater, Romano — Saal, Deutscher — Jaquet, Bürger — Stephanie d. J., Page — Mad. Gottlieb, Julia — Mad. Nouseul, Leonore — Mad. Sacco, Rosa — Mad. Dauer, Bella — Mad. Doppler.

² Wie weit man in dieser Hinsicht ging, beweist die Thatsache, dass in dem Kratterschen Schauspiel Das Mädchen von Marienburg« der Pastor in einen Schulrector verwandelt werden mußte. Der geistliche Stand«, sagt Hägelins Denkschrift, darf schon gar nicht berührt werden, auch wenn er tugendhaft geschildert werden sollte.«

(»Posa«), in erster Linie aber die Darstellung von Personen des Allerhöchsten Kaiserhauses, wie es thatfächlich König Philipp II. und Don Carlos waren. In diesen Punkten war man begreiflicher weise sehr streng. Als die niederländischen Unruhen ausbrachen und Deputirte der österreichischen Niederlande in Wien weilten, um bei Kaifer Joseph II. in ihrem Sinne Vorstellungen zu erheben, war die Aufführung eines (ungedruckten) Stückes »Otto der Fröhliche, Herzog von Österreich« geplant, das nahezu auf diese Episode gemünzt schien. Der Herzog will ein einsach-adeliges Fräulein heiraten; die steirischen Stände empören sich wider ihn, und er zerreifst am Schluffe des Stückes ihre Privilegien als »unnütze Skarteken.« Diefes durchsichtige Tendenzstück wurde verboten. Alle »Monarchen nachtheilige Begebenheiten oder herabwürdigende Mifshandlungen derfelben«, Ermordungen, Entthronungen u. f. w. waren verboten. Selbst gegen Babos »Otto von Wittelsbach« sträubt sich Hägelin, weil er den Kaiser Philipp von Schwaben ermordet hat, »welcher Gegenstand gewiss auf keine kaiserliche Schaubühne gehört«. Und konnte man nicht aus Pofas Worten und Gedanken ganz unmittelbare Beziehungen zu den abermals revolutionären Vorgängen in den öfterreichischen Niederlanden heraushören? »Es können auch keine Begebenheiten aus der Geschichte des Erzhauses aufgeführt werden«, sagt ausdrücklich die Druckschrift Hägelins, der ja 1787 amtirte, »deren Ausschlag diesen Regenten nachtheilig war, z. B. die Empörung der Eidgenossenschaft, die sich dem österreichischen Scepter entzogen hat, item der Schweitzerheld Wilhelm Tell, item die Rebellion der vereinigten Niederlanden. . . . « Ja, noch mehr: das Verhältnis des Carlos zu Philipp und seiner Stiesmutter allein schon rechtsertigte nach den bestehenden Censurs-Principien die Unmöglichkeit dieses Dramas.

deutschen Schauspiel war ohnehin durch die neuerblühte italienische Oper abgekühlt, und die zerklüfteten Verhältnisse in der Theaterversassung und Theaterleitung trugen das ihrige dazu bei, dem Burgtheater seine natürliche führende Rolle in der deutschen Bühnenwelt vorzuenthalten. Die Anklagen gegen den sogenannten »Theatralausschuss« wurden immer leidenschaftlicher, die Forderung nach der Auslösung dieser Institution immer dringender. Sie wird von der Mehrzahl Aller, deren Federn über das Wiener Theater schreiben, sehr drastisch motivirt und als unabweisbar im Interesse des kaiserlichen Theaters geschildert.

»..... Man zeige mir ein Theater in Deutschland - ruft Schink - dessen Schauspieler so glänzend bezahlt werden; nenne mir ein Theater, wo fo weder Kosten noch Auswand gespart werden, es zur möglichsten Höhe zu bringen! Wo wird in Teutschland die Sorge für Ordnung ausm Theater, für die Wahl der Stücke, für die Rollenbesetzung und sur die Ausmerksamkeit auf das richtige Spiel der Schauspieler u. s. w. unter sünf Männer vertheilt, damit nicht einem zu viel auf dem Hals liege und zehn Augen unsehlbar mehr sehen als zwei. Wo bezahlt man diese füns Männer ganz besonders und so reichlich für diese getheilten Sorgen? In Wahrheit, die Gnade des Monarchen und die belohnende Güte der Hosdirection besonders für diese fünf Herren geht über alle Erwartung. Nicht genug, das sie alle sünf mit einem Gehalt gelohnt werden, dessen sich der verdienstvollste Mann im Staate nicht schämen dürste, nicht genug, dass diese Hosdirection ihr Talent aufzumuntern bereit ist; noch mehr, sie bezahlt da, wo sie Talent vermist, auch den blofsen Fleifs, die blofse Liebe zur Ordnung. Sollte man nicht nach alledem Wunder glauben, wie eifrig, wie thätig, wie exact diefer Theatralausschuss in der Erfüllung seiner Pslichten sei? Aber gerade das Gegentheil. Man kann nicht nachlässiger, nicht unachtsamer, nicht liederlicher seine Geschäfte treiben. Sogar die kleine Mühewaltung für einen guten, correcten Abdruck der Komödienbüchel² zu sorgen, die ihnen so theuer bezahlt wird, fogar diese kleine Mühe üben lie mit einer Nachlässigkeit aus, die sie für ganz Teutschland mit Schande brandmarkt. Man kann nicht plumper wider Grammatik und gefunden Menschenverstand sehlen, kann nicht mehr Unwissenheit mit den bekanntesten Dingen, nicht mehr Hang zur äußersten Faulheit verrathen, Aber bei Allem, was Recht und Billigkeit heißt, es ist außerordentlich, daß diese Herren so ungescheut diesen Unfug treiben, Hofdirection, Publicum und Autor an den Pranger stellen können. In der That, der Frevel geht zu weit, und wenn ich dazu schweigen könnte, wenn ich ihn nicht vor dem ganzen teutschen Publicum rügte, so ließe ich einen Schandsleck auf der kaiserlichen Nationalbühne hasten, der sie vor aller Welt zur Schau ausstellte, was sie doch nicht verdient; denn es ist Niemand, dem diese Schande zukömmt als der Theatral-

¹ Die Bücher-Cenfur-Commission in Prag beschloss am 26. November 1779 das Verbot der Schauspiele » Wilhelm Tell« und »Petermann von Gundolfingen« von Josef Ign. Zimmermann, weil in beiden »gegen das Haus Österreich als Tyrann gegen die Schweiz losgezogen wird«. Ein anderes Tell-Stück, »Der Schweizerbund« von J. L. Ambühl (Goedeeke V. 540) wird solgendermaßen eensurirt: »Dieses dramatische Stück behandelt die Besreiung der Schweiz. Der Dichter läst in seinem Enthusiasmus für die Freiheit einen seiner Helden, Wilhelm Tell, nachdem dieser den Landvogt Gessler erlegt, sich in solgenden Worten ausdrücken: »So Tyrannen sind, wo man's leit.« Da dieses Stück außerdem, daße erwähnter Ausdruck die Lehre vom Tyrannenmord zu bestärken scheint, vortresslich ausgearbeitet iß, so ward beschlossen, daße es gegen Zettel (d. i. gegen Erlaubnisschein zum Bezug im Buchhandel) gehen möge. (Archiv des Ministeriums des Innern, IV M. Z., 1779 Böhmen, mitgetheilt von Dr. C. Glossy »Zur Geschichte der Wiener Theatercensur«).

² Jedes im Burgtheater aufgeführte Stück erfuhr einen befonderen Abdruck, der an der Caffa zu billigem Preife verkauft ward.

ausschus. Das bezeug ich für ganz Teutschland, und Teutschland sei Zeuge, das ich mich der großen Vollmacht des freimüthigsten Monarehen: auf das strengste Recht und Wahrheit zu behaupten und allen Sauerteig, in dem die Kunst hier durch den Ausschuss noch steckt, rein wegzusegen: Teutschland sey Zeuge, das ich mich dieser Vollmacht dadurch nicht unwürdig machen will, wenn ich zu solchem Unsug sehweige.

Das war keine vereinzelte Partei-Stimme; die Action oder Agitation gegen den Ausschufs nahm immer weitere Dimensionen an, sie erhielt einen immer schärferen Ton. In jener Zeit, da Pasquille und Flugschriften ganz Wien überschwemmten, bekam der missliebige und verhalste Theatralausschufs ein gut Theil gedruckter Schmähungen ab. Fast jede Novität gab Anlass dazu. Und die Unzahl von Gegnern, welche dem Ausschufs aus mit Recht oder Unrecht abgewiesenen Bühnenschriftstellern, nicht engagirten oder übelbeschäftigten Darstellern erwuchs, forgte für stete Vermehrung der gegen sein Regime mobilifirten Armee. Der Hiftoriograph des Burgtheaters muß billigerweiße, ohne den Ausschuß und den Urquell der immerwährenden inneren Zwietracht, den jüngeren Stephanie, entlasten zu wollen, feststellen, dass man in mancher Hinsicht mit jenem Kesseltreiben zu weit ging; wenn das Burgtheater mit seinem Repertoire ziemlich abseits der mächtigen literarischen Bewegung Deutschlands blieb, so ist nicht der Ausschufs und sein gewaltthätiges Haupt allein dafür verantwortlich zu machen, sondern die strenge Richtung, welche der bei aller Großmuth und Munificenz, bei aller Achtung des »Freimuths« unbeugfame Wille des Kaifers der Cenfur und der ganzen Führung des »Nationalhoftheaters» gab, beeinfluste entscheidend das Repertoire. Wir wissen ja, wie viele Werke der neuen literarischen Zeit dieser Bühne durch jene Grundrichtung vorenthalten bleiben mußten. Und die ganze innere Organisation des Wiener Hoftheaters, welcher auch nach Aufhebung der» Verfammlung« ein gewiffer, dem Schaufpielervölkchen gefährlicher demokratischer Zug verblieben war, drängte zu Missbräuchen und Auswüchsen. Johann Friedel hat in feinen »Briefen aus Wien, Leipzig und Berlin« (1784) manch' richtiges Wort zu diefem Thema gesprochen. Er spricht die traurige Wahrheit aus, dass »die Künstler der deutschen Bühne immer selbst die wohlthätigsten Unternehmungen der Fürsten durch ihren Stolz, ihre nie zu befriedigende Begierde, ihre Kabalen und oft auch ihre schlechte Aufführung zernichtet haben«. Es hätte also diesen Gefahren durch eine stramme Oberleitung gesteuert werden müssen. Der eigentliche Oberdirector, Baron Kienmayr, war ein höchst verdienstlicher Mann; »aber nicht jeder, der Verdienste hat, versteht auch das Theater,« und derselbe Herr, der die Wiener Hospitäler vortrefflich leitete, musste doch kein guter Theaterleiter fein. »Muß es denn gerade ein Hofrath fein«, frägt Friedel, »um über Komödianten zu befehlen?« Graf Orfini und Kienmayr hatten eben fo viel Anderes zu thun; sie waren durch die nie rastenden Plackereien von Seite der Theaterleute derart in Anspruch genommen und disgustirt, dass sie am liebsten nichts

1 So erschich 1786 ein »Danksagungsschreiben des ganzen Körpers dem Kasperle gesammter im Ober- und Nieder-Österreich vegetirenden theils stabilen, theils wandernden Schauspielergesellschaften an das Quinquevirat des National-Theaters zu Wien«, in welchem es heifst: »..... Sie haben das aus criefene Budenstück, »die drei Zwillingsschwestern« auf das k. k. National Hostheater zur Aufführung gebracht.... das nicht widersinniger und schaler seyn könnte, wenn es aus dem Fabrike der ersten nächsten Extemporanten kämme; ein Stück, wo sich sast kein Karakter auch nur bis in die dritte Seene gleich bleibt, und das allerdings die Feinheit ihrer Auswahl bestättigt: Sie zeigen dem irregeführten Publikum, das der wahre Scherz der Schaubühne nicht in den getreuen Gemälden lächerlicher, aber wirklicher Karaktere, sondern in unnatürlichen Phantomen eines erhizten Authorgehirns, nicht in einer ungekünstelt scheinenden Verwiklung der Umstände, sondern in einem Wirwar von Unwahrscheinlichkeiten, und jämmerlich zusammgepsropsten Austritten, dass der Glanz des Specktakels nicht in dem Pomp der Theatralzurüstung, sondern in ein paar Dutzend auf einer Ecke angebrachten Lampen, und in drei oder vier transparenten Ständen, daß die wahre Wirkung nicht in dem überraschenden sonderbaren Effect eines Zugs, oder eines Gedankens, sondern in Zweideutigkeiten, in einem Engels- oder Teuselskleide, und in einem Paar schiklich im Hintergrund der Bühne hin geptlanzten Senltenträgern bestehn...... Wer uns sagt, dass eigentlich nur drei von ihnen, oder noch eigentlicher gar nur einer das Ruder führe, und die übrigen blos zu Nebenrädern, oder Tapetenmänner dienten, wer uns fagt, dass mancher gute Kopf sein Stück abgewiesen, oder wenigst im heisten Sommer ausgeführt sehen müsse, weil Herr N. N. mit einer Missgeburt in Kindesnöthen liegt, die mit den settern, Wintcreinnahmen gefüttert werden foll, wer uns fagt, daß vorzüglich zwei von ihnen durch Stolz und Unhöflichkeit sich ein Ansehen zu geben suchten, wer uns fagt, dass Sie rücklings einer über den andern schmählen, ja manchmal sich beinahe in die Haare gerathen, sich alle Freundschaft aussagen, über acht Tage aber doch wider parties de plaisir mitsammen machen, und sich wider ein dritten auf Schimpf und Glimpf verschwören« der hat, (so ungefähr heist es) Recht. — Das Sactige Original-Lustspiel »Die drei Zwillingsschwestern« von Weidmann, das hier zum Ausgangspunkte des Angriffs gegen den Ausschufs dient, erschien 1785 bei Friedrich August Hartmann in Wien. Unterhalb des Personenverzeichnisses findet sich folgende Note: »Alle drey Perfonen der Schwestern werden von einer Schauspielerin gespielt. Zwey andere Mädehen müssen also durch ähnlichen Wuchs und Kleydung das Spiel einiger stummer Scenen unterstützen. Die Hauptperson muß bey ihrer willkürlichen Kleidung drei Unterscheidungszeiehen der Charaktere niemals vergeffen: als Dame den Kopfputz mit Schmuck, als Kammerjungscr die Schürze, als Kostgängerin die schwarze Florkappe. Das Spiel entscheiden die Worte.«

davon wiffen wollten und die »vielköpfige Hydra des Ausschuffes« fich felbst überließen. Im Parifer Théâtre français bestanden wohl ähnliche Einrichtungen; dort aber arbeiteten Alle für ihren eigenen Vortheil, wenn sie den gemeinsamen Vortheil im Auge behielten. Sie standen sinanziell für sich felbst ein, schädigten sich also selbst, wenn sie, wie ihre Wiener Collegen, welche aller sinanziellen Sorgen ledig waren, der Privatrache oder den Antipathien Einzelner zum Nachtheile des Ganzen Vorschub leisteten. Friedel entwirst ein ganzes Resormproject, nicht ohne vieldeutige und boshafte Seitenblicke auf die bisherigen Zustände, die er entsprechend grell darstellt. Er will einen Oberleiter des Theaters, welcher nicht »um seiner Lais zu hosiren, die Dummheiten ihres Mannes zum Schaden des allgemeinen Besten ungeahndet wissen will oder eine Dame desshalb bevorzugt, weil sie einen Cavalier zum Protector hat«. Dieser ideale Chef müste zuerst ein moralisches Handbuch für Schauspieler herausgeben und jede Actrice, die mit Hilse ihrer Protectionen den Kabalengeist ansacht, sofort abdanken. Der Ausschuss selbst sollte nur aus den besten Mitgliedern der Gesellschaft bestehen, Damen wären nicht auszuschließen, nur dürsten sie nicht als Richterinnen in den Versammlungen sungiren. Das Plus der Einnahmen hätte den eigentlichen Gehalt des Ausschusses zu bilden; dadurch würde er gezwungen werden, »einig und ruhig zu leben«.

Charakteristisch ist auch die etwas langwierige Untersuchung Friedels, warum Wien zu wenig gute Stücke und angeblich zu wenig gute Schauspieler habe. Der erste dieser Mangel sei in der begreislichen stolzen Abneigung tüchtiger Autoren begründet, sich dem Urtheile des Ausschusses zu unterwersen. Die Mängel des Personals findet selbst Friedel nicht allzu arg. »Wir haben mehr gute Frauenzimmer auf dem Theater«, rust er, »als Chapeaux, und was das Merkwürdigste ist, die besten unserer Damen haben sich hier oder doch in unseren Gegenden gebildet, ohne je auswärtige, sogenannte hochdeutsche Bühnen zu sehen. Wenn Lange nicht so viel accentuirte, nicht jedes Wort herauswürgte (ein Fehler aller unsfrer hier gebildeten Akteurs, der theils durch die wegen der Größe des Kärntnerthortheaters nöthige Äußerung der Stimme, theils durch die unglückliche Sucht entstand, die Franzosen, welche unter Kaiser Franz bey uns spielten, nachzuahmen), wenn Lange diesen Fehler nicht hätte, er wäre der erste Liebhaber Deutschlands. Man kann sich keinen Kavalier denken, der eine seinere Lebensart in seinen Sitten zeigte, als er aus der Bühne.«

Je üppiger in den Achtziger-Jahren die neuen Zeitschriften emporschofsen, desto reger wurde der Kampf gegen den Ausschuss. Die 1785 begründete »Wiener Kronik«, eine Zeitschrift »historischpolitisch-philosophischen Inhalts«, rust im October dieses Jahres aus: »Die ganze Woche über, in welcher ein Normatag und ein paar Opern einfallen, für jeden Tag, Gustav Wasa (von Brokke) ausgenommen, eine Posse! Wenn das so fortgeht, wenn Possen, die man schon in der Leopoldstadt durchgepeitscht, dem Ausschuss noch wichtig genug sein werden, das Publicum damit zu peinigen, so werden die ehrenvollsten Theaterglieder Deutschlands von ihren Feinden, deren sie genug in der gelehrten Welt haben, fürchten wir, Possen reißer genannt werden.«

Im December wehklagt dieselbe Zeitschrift, dass man nicht jede Woche wenigstens ein neues Stück aufsühre; »freilich die Herren vom Ausschusse haben so viel zu thun, um über alle die eingelieserten Manuscripte Todesurtheile zu versassen und selbst für's Theater zu arbeiten, dass sie sich unmöglich mit dem Einstudiren mehrerer Rollen abgeben können«. Wäre es da nicht besser, die Theaterdirection einem einzigen Manne zu übergeben und die Schauspieler mit dem verdrießlichen Geschäfte der Stück-Annahme und Rollenaustheilung zu verschonen, das ihnen ohnehin den bösesten Rus in Deutschland zugezogen habe? In einer anderen Nummer berechnet die »Wiener Kronik«, dass »von einer Gesellschaft Hosschauspieler, bestehend aus 19 Manns- und 14 Frauens-Personen, das ganze Jahr 1784 hindurch 24 neue Stücke gegeben wurden, die kleinen Frazzen mitgerechnet, welche kaum die Hälfte der für's

¹ Ein Spott-Vers, den die »Wiener Kronik« abdruckt, lautet: »Ei, ei, wie foll ich doch das Ding begreifen — fast alle zweiten Tage wird — Ein Stück von Schröder aufgeführt — Stephanie's Messer ist gewiss beim Schleifen«.

Theater bestimmten Zeit ausfüllten — folglich konnten höchstens 18 vollständige Komödien angenommen werden, wovon 2 Herr Stephanie jun. und 8 Herr Schröder verfast haben«.... Die außer der Theaterfabrik zum Vorschein gekommenen dramatischen Krüppel würden kein Spectakel auf dem Nationaltheater gemacht haben, wenn Herr Jünger von Herrn Sch (ink?) nicht wäre protegirt und Gotters Ruhm in die Wagschale des Ausschufs-Areopags gelegt worden. »Wenn je aus diesem Wege die deutsche Thalia in Wien bald zu Grabe ginge, von geschäftigen Wenigthuern abgeschlachtet, so verlöre das Publicum des Jahres nur 18 vollständige Komödien, davon die Hälste elende, sieche, schmutzige, die seinen Sitten sogar hie und da verletzende Fratzen und die andere Hälste unverdaute, im Ansall von Geiz aus den Aermeln vor der Zeit geschüttelte Beutelthiere von Dramen sind, die alle Theaterkenner, Dramaturgen und Theatersreunde, die sich nur eines nicht ganz verderbten Geschmacks rühmen dürsen, beleidigen.«

»Wie ist es möglich«, fragt die »Wiener Kronik«, »dafs dem Theater-Areopag das ganze Jahr hindurch nicht ein cinziges Stück follte zugeschickt worden sein, das aus der Kapelle der gesunden Vernunst besser bestanden hätte? Wenn 10 Stücke beim Theater selbst versafst, 3 durch Protection von Herrn Jünger angenommen werden und eines ihnen von dem Ruhme Gotters ausgedrungen wird, so bleiben sreilich das ganze Jahr nur 4 Abende übrig, um Dichter-Talente zu unterstützen.«

Auch diese scharfe Äusserung lehrt nur das Eine: Wie viel man aber auch untersuchte und raisonnirte, man kam immer wieder zu dem Schlusse, die einzige Grundbedingung der nothwendigen Reform sei die Aufhebung des Ausschusses. Die Zahl seiner Gegner wuchs in das Unendliche,1 und wie lang auch der Kaifer den Männern feines Vertrauens diefe Gesinnung bewahrte, schliefslich wurde er es dennoch müde, von allen Seiten die Mifsstände »feiner « Bühne erörtert und die stetige Mahnung vorgebracht zu hören: Hinweg mit dem Ausschufs! Ertönten doch diese Ruse aus der Mitte der Künstler selbst, waren es doch erprobte, vom Kaifer geschätzte Kunst-Veteranen, welche sich mit gewerbsmässigen Raisonneuren und Kläffern in jenem Vernichtungsrufe begegneten. Kaifer Joseph II. entschloß sich also im Februar 1789, den Ausschufs aufzulöfen. Müller theilt diesen bedeutsamen Entschlufs mit einer, für die »Aufgelösten« wenig schmeichelhaften Motivirung mit: »Die Sucht, allein zu dirigiren, beliebte Schauspieler und Schaufpielerinnen zu unterdrücken und von hier zu entfernen, die fo oft ungegründeten Klagen, womit die Oberst-Hofdirection fast täglich von einem einzigen unruhigen Mitgliede der Regie überlausen wurde, Gehäffigkeit gegen Kameraden, welche als ehrliebende Männer deffen Meinung nicht beytreten konnten; Aufhetzungen der Gefellschaft gegen die Inspicienten, unter deren Zahl sich dieser Unruhestifter doch selbst befand, Zudringlichkeit zum Monarchen, directe oder indirecte, bewogen endlich Seine Majestät, den fechsundzwanzigsten Hornung dieses Jahres nachstehenden allerhöchsten Befehl zu erlassen:

Da Seine des Kaifers Majestät den bisher bestandenen Ausschuss gänzlich aufzuheben und zu diesem Geschäfte einen einzigen Director aus den Mitgliedern auszustellen, allerhöchst zu besehlen geruhet haben; durch die Gesellschaft aber der Herr Brockmann in dieser Eigenschaft hierzu erwählet und von Seiner Majestät bestätiget worden ist; als wird solcher jede vom Ausschuss vorhin besorgte Obliegenheiten alleinig zu besorgen haben, anbey der sämmtlichen Schauspieler-Gesellschaft ausgetragen, alles dasjenige, was sie vormahls in Dienstsachen dem Ausschusse geleistet, nach seiner Anordnung zum Nutzen des Ganzen zu besolgen«.

Wien, den sechsundzwanzigsten Hornung 1789.

Rofenberg, Priv. k. k. Oberste Hostheatral-Direction. Johann Thorwart.«

Die Oligarchie im Burgtheater war also beseitigt. Der Kaiser hatte abermals eine Verfassungsänderung an jenem Institute vorgenommen, das einst seine Lieblingsschöpfung schien, ihm aber durch so manche bittere Erfahrung verleidet worden sein mochte. Man erzählt mancherlei von den jene Massregel des Monarchen begleitenden Vorgängen. Die ganze Clique der Stephanies sollte gebrochen, der

¹ »Unter der zehnjährigen Regie des Ausschusses — fagt Brockmann in seiner »Rechenschaft, dem Wiener Publicum abgelegt« (1790) — »sind über 600 Stücke eingeschickt worden, unter denen höchstens 50 brauchbar waren; der Ausschuss zog sich also durch die Verwersung der übrigen 550 offenbare Feinde zu, ohne ihren Anhang mit in Rechnung zu ziehen, die sich's alle zum angelegentlichsten Geschäfte machten, sich durch die bittersten Satyren, worunter nicht selten persönliche Pasquille waren, zu rächen.« — Auch der Dichter des »Rudolf von Habsburg« erließ, als ihm der Ausschuss eine Reihe von Fehlern vorwars, eine »ziemliche grobe« Antwort, aus der man den Zorn erkennt, daß sein Stück (anfänglich) nicht angenommen wurde. (*Der Spion in Wien, Berichte von dem, was er im Jänner 1789 ausspionirt hat.«)

jüngere der Brüder, als Seele der Intrigue, jeder Macht entkleidet, der ältere quiescirt werden. Kaifer Jofeph felbst legte ihm dies nahe. Aber Stephanie senior versicherte den Monarchen bewegt seiner unverminderten Krast und äussersten Beeiserung, Seiner Majestät noch länger zu dienen. Missmuthig soll der Monarch geantwortet haben: »Meinetwegen! Wenn sich's das Publicum länger gesallen lässt, ich will mir's gesallen lässen!«(?)¹ Dem Principe, die Hosschauspieler durch ihresgleichen dirigiren zu lassen, war der Kaiser, wie wir sehen, treu geblieben. Brockmann, der neue Director, war aus der Truppe selbst, ja auch aus dem aufgelösten Ausschusse hervorgegangen; sein Stellvertreter bei zeitweiliger Abwesenheit war der alte J. H. F. Müller, also ebenfalls ein Künstler, der mit der Gesellschaft innig verwachsen war; zu der Partei der Stephanies waren allerdings Beide nicht zu zählen.

Thatfächlich fehen wir die Macht diefer Partei gebrochen; fie beherrscht vor Allem nicht mehr das Repertoire, für welches Brockmann zwei neue, fruchtbare Dichter gewonnen hat: Jünger und Kotzebue. Beide follen mit der Wiener Bühne in innige Verbindung treten: zunächst Jünger, den Brockmann als »Theaterdichter« an das Burgtheater fesselt, wohl in der Hoffnung, dadurch einen Grundstock brauchbarer, den Hausbedarf deckender Stücke zu schaffen. In literarischen Kreisen nahm man diese Acquisition mit um so größerem Bedenken auf, als bald nach dem Antritte der Direction (ossiciell hies es »Regie«) Brockmanns solgende deprimirende »Kundmachung« erlassen wurde:

»Da die k. k. oberste Theatral-Hosdirekzion gesonnen ist, den vor zwölf Jahren ausgebotenen Preis der dritten Einnahme sür ein Originalschauspiel gänzlich zurückzunehmen, und andere Quellen eröffnet hat, aus welchen das Publikum sowohl mit den besten neuen Originalstücken, die Deutschland liesert, als auch mit Bearbeitungen nach fremden Mustern und guten Uibersetzungen bedient werden kann; als wird hiemit bekannt gemacht, dass die Direkzion von nun an keine eingeschickten Preisstücke mehr annehmen wird, und diejenigen Herren Versasser, deren Stücke noch unabgesertiget sind, solche gegen Empsangsschein bei Herrn Brockmann, wohnhast im Loprestischen Hause, nächst dem Kärntnerthore, ablangen lassen können. Wien, den 7. März 1789.«

Indignirt lasen Deutschlands Dichter diese Enunciation der neuen Burgtheater-Direction, und nicht mit Unrecht frug ein Wiener Journal, ob nach dieser Bekanntmachung, die für die dramatische Muse wenig Ausmunterndes enthalte, vielleicht die Oberste Theater-Direction gesonnen sei, gar kein eingesendetes Manuscript mehr anzunehmen und zu bezahlen? So war es nun zwar nicht gemeint, aber es konnte so gedeutet werden, da man absolut nicht wußte, was bezüglich der »neuzueröffnenden Quellen« beabsichtigt sei. Vielleicht sollte die Reise Brockmanns nach dem Reich, vielleicht die Installirung Jüngers das räthselhaste »Neue« bedeuten. Dass die Krönung mit einem Preise nicht immer die Güte eines Stückes verbürgte, hatte man allerdings wiederholt ersahren. So war am 14. November 1785 Gotters »Veit von Solingen«, ein vom Ausschusse preisgekröntes Lustspiel, in aller Form »ausgepfissen« worden und eben daraus wird in der Presse gesolgert, dass man bei der Annahme des Stückes mehr auf den Namen Gotter, als auf den Geschmack des Publicums Rücksicht genommen habe. Jedensalls war mit der Einsührung jener Preiskrönung wenig erreicht worden; es mußte nur ein bessere Ersatz für diese Bezugsquelle möglichst guter Repertoirestücke beschafft werden.

Brockmann felbst war kein sogenannter literarischer Director, und die eigenen Grundsätze über künstlerischen und theatralischen Geschmack, welche er nachmals veröffentlicht hat, lauten recht allgemein. »Jedes Stück«, meint er, »die Kritik mag dagegen soviel einzuwenden haben, als sie immer will, ist theatralisch gut, sobald es die Wirkung hervorbringt, die der Versasser sich zum Augenmerk machte, und jeder Schauspieler spielt gut, wenn er dem Zuschauer da, wo er soll, ein Lächeln oder eine Thräne ablockt . . . Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux, sagt Boileau irgendwo. Der Verehrer des rührenden Schauspieles wird also, wenn er billig ist, nie mit mitleidigem Achselzucken auf den Liebhaber der komischen Muse herabsehen, wenn sich dieser von einer lustigen Scene oder einem munteren Einsalle sein Zwerchsell recht herzlich durchschüttern läst, sowie es dieser jenem gewiss nicht

¹ Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Von Eduard Devrient. 3. Band. Das Nationaltheater, Seite 126.

² »Wiener Kronik, historisch-politisch-philosophisch-literarischen Inhalts.« 1. Band, Wien 1785, bei J. Ph. Wucherer, k. k. priv. Großhändler.

für übel halten wird, wenn er ihn bei einer rührenden Situation in Thränen ausbrechen fieht. . . . Alfo die höchstmögliche Wahrscheinlichkeit der theatralischen Wirkung, verbunden mit einer vollkommenen Kenntnis des Geschmacks des Publicums, das wäre der Masstab, dessen sich der Director bedienen müsse; aber wie unsicher ist auch diese!« Die jeweilige Stimmung oder Laune des Publicums gilt schließlich Brockmann für das einzig Entscheidende: »Gewiß, nichts schwerer in der Welt, als jemand zu einer Zeit amussen zu sollen, zu welcher er gerade nicht amusabel ist! Wenn das nicht der Fall wäre, woher käm' es denn sonst, dass Stücke bei der ersten Aufsührung durchsielen, die, wenn man sie einige Zeit liegen ließ, Lieblingsstücke eben desselben Publicums wurden, welches sie ansänglich verwars, und umgekehrt?«¹Charakteristisch für die directorale Größe Brockmanns war die traurige Rolle, welche er als Autor des sogenannten Lustspieles »Hattyu Ilona, die Witwe aus Ketskemet«, einer für das Burgtheater unmöglichen Posse, spielte, die zu einem vollkommenen Theaterscandal führte. Brockmann musste sich seierlich entschuldigen; er sei nicht der Versassen, sondern nur der Übersetzer des Stückes, das Frau Adamberger als Ilona in einer neuen Gattung von Rollen zeigen sollte; könne ihn aber gar nichts entschuldigen, so bleibe ihm nichts übrig, als »an die Brust zu schlagen, mea culpa zu rusen und zu sagen: Ich will's nicht wieder thun, Amen!«

Grofs waren, wie man fieht, die Gefichtspunkte nicht, von denen der neu eingefetzte Burgtheater-Director, die erste »einköpfige« Regierung des Hof-Schauspieles, geleitet wurde. Immerhin verstand Brockmann das praktische Theater-Bedürsnis, und dieses Verständnis hat dem Burgtheater während seiner kurzen Bühnenleitung eine Reihe brauchbarer, für die Caffa nahrhafter und dauerhafter Repertoirestücke gewonnen. Johann Friedrich Jünger war, zur befonderen Freude Schinks, der dem neuen Wiener Hof-Theaterdichter mit überschwenglicher Begeisterung huldigte und den dritten Band seiner »Dramaturgischen Monate« widmete,² der literarische Beirath Brockmanns. Für die geräuschvolle Protection Schinks dankte er rasch (13. April 1789) durch eine verunglückte Aufführung des von seinem Gönner bearbeiteten »Coriolan« Shakespeares; 3 er selbst widmete dem Burgtheater sein neues Lustspiel »Die unerwartete Wendung«. Es war, wie alle Jünger'schen Lustspiele, theatralische Dutzendware; der Dichter schrieb vor allem auf den schauspielerischen Effect, das musste auch sein Lobredner Schink zugestehen, der an die Aufführung des besten Jünger'schen Lustspieles »Die Entsührung« eine längere Charakteristik des Verfassers knüpst. »Die Kunstrichter behaupten«, bemerkt er dabei ausrichtig, »Jüngers Luftspiele fähen einander so ähnlich, seine Mädchen- und Alten-Rollen hätten sast immer eine Physiognomie. Das wäre es eben nicht, was ich meinem Freunde zum Vorwurf machen möchte. Aber der Inhalt feiner Lustspiele hat vielleicht zu fehr einen Leisten, von seinem sonst so schätzbaren und beneidenswerthen Talente zum Witze macht er vielleicht einen zu schwelgerischen Gebrauch; der Dialog herrscht vielleicht zu fehr in feinen Producten. Daher kömmt es, dass man immer schon voraus ein lustiges Mädchen und einen betrogenen Alten in feinen Komödien wittert, dass Kammerjungser und Bedienter

¹ Brockmann führt als Exempel »Agnes Bernauerin« an. 1781 hielt das Stück nur zwei Vorstellungen, 1787 kam es wieder und wurde dreizehnmal bei vollem und beisallslustigem Hause gegeben.

² In der Widmung des Bandes heißt es: Die Aufführung Deines Lustspieles Die Entsührung«, lieber Jünger, hat mir so viel Vergnügen gemacht, dass ich Dir öffentlich dafür danken muß. Ich erkenne die alte Jovialität wieder, die mich so oft in Deinen Schriften anzog und in Deinem Umgang zu Wien mir so manche fröhliche Stunde machte. Auch hat es hier eine brillante Aufnahme gefunden, worüber ich mich sreue, als wäre es ein Kind meiner Krast. Die Vorstellung desselben hier würde Dir nichts zu wünschen übrig lassen. Besonders gönnt' ich Dir wohl das Vergnügen, Schrödern und seine Frau als Rosenthal und Henriette Sachau zu sehen. Das ist ein Leben und ein Feuer in den beiden Leutchen und ihre Laune so unversiegbar, wie die Deinige«. Johann Friedrich Jünger war am 15. Februar 1759 zu Leipzig geboren; zuerst Handelsbeslissener, studirte dann die Rechte und widmete sich, nachdem sein erster Roman »Huldreich Wurmsamen von Wurmseld« Glück gemacht hatte, ganz der Literatur. Als er nach Wien kam, waren bereits seine komischen Romane »Der kleine Cäsar« und »Vater Jacobs Launen« sowie füns Bände seiner Lustspiele erschienen.

³ Coriolan — Brockmann, Cominius — Stephanie d. Ä., Menenius — Müller Vater, Sicinius — Schütz, Brutus — Dauer, Lartius — Jauz, vier römische Bürger — Jacquet, Rettich, Saal, Weidmann; Ausidius — Lange, Flavius — Müller Sohn, Vitellius — Distler, Bote — Arnold, Sclave — Kopsmüller, Vetusia — Mad. Nouseul, Virgilia — Mile Dorn. In seinem Rechenschaftsbericht sagt Brockmann: »Das Sujet dieses Stückes ist gewiss theatralisch, der Versasser, ein schon seit Jahren bekannter und beliebter Dichter und Dramaturg. Gründe genug für mich, dieses Trauerspiel aus die Bühne zu bringen. Aber der Erfolg entsprach meiner Erwartung nicht.«

hie und da zu fehr über ihre Sphäre schwatzen, mancher Einfall gegen den seineren Hauptton seines Werkes zu grell und hart absticht. Herr Jünger ist dem Theater, für das er schreibt, allzu getreu; das heißt, er dichtet zu sehr sür seine Schauspieler, für die Rollen, die bei ihm am besten besetzt werden können . . . « Dieses Lob aus Freundesmund charakterisit trotz aller Milde den neuen Wiener Hostheaterdichter hinreichend; auch von ihm war eine Beeinslussung der Theaterleitung im großen Style, von erhabeneren Gesichtspunkten nicht zu erwarten. Das Repertoire behält seine Physiognomie. Seinen literarischen Schmuck bilden Shakespeare, der mit »Hamlet«, »Lear« (Brockmann in der Titelrolle), »Romeo und Julie«, »Imogen« am häusigsten erscheint, und Lessing; Schillers »Fiesco« finden wir 1789 noch auffallend oft (zum Beispiel 26. März und 2. April). Issland, Brandes, Schröder (am 30. August erscheint »Des Ringes zweiter Theil«) gehören zum ehernen Bestande des Spielplanes; Bretzner, der Dichter der »Entsührung aus dem Serail«, bringt mit seinem Lustspiel »Das Räuschchen« dem Repertoire eines der beliebtesten Stücke zu,¹ und dann erobert August von Kotzebue mit »Menschenhaß und Reue« rasch und siegreich auch das Wiener Theater.

Schröder, ja Iffland traten neben diesem Rivalen in den Hintergrund. August von Kotzebue war bald der Liebling der weiten deutschen Theaterwelt. Am 3. Mai 1761 geboren, hatte er früh das Rechtsstudium absolvirt und sich als Advocat in Weimar niedergelassen; bald aber trieb ihn seine starke literarische Begabung und seine Leidenschaft für das Theater aus dem engen Wirkungskreise; als Secretär des hohen Officiers, dem die Leitung des kaiferlichen ruffischen Hostheaters übertragen war, übersiedelte er nach Petersburg und entsaltete nun eine beispiellos fruchtbare Thätigkeit für den Tagesbedarf des deutschen Theaters, welche seinen Namen mehr noch als seine Romane in Aller Mund brachte. Die Erstaufführung seines »rührenden« Ehebruchstückes »Menschenhaß und Reue« bedeutete einen im Burgtheater kaum noch dagewesenen Erfolg.² Brockmann sagt in seinem Directionsbericht nur folgende knappe Worte darüber: » Der lärmende Beifall, den dieses Stück erhalten hat, ist zu bekannt, als daß es nöthig wäre, ein Wort darüber zu fagen.« Kotzebue überrumpelte fein Publicum. Mit keckem Griffe wählte er seine Stoffe, mit einem seltenen Instinct für das Bühnenwirksame gruppirte er sie, wußte die Situationen zu beleben und über alle Unwahrscheinlichkeiten durch rechtzeitig aufgesetzte Lichter, durch die Gewandtheit und Lebendigkeit der Sprache und die stete, klug berechnete Steigerung des Effects hinwegzutäuschen. Er wußte ebenso zielbewußt zu rühren, als zu erheitern. So erhielt er fich, obwohl fein eigenes Charakterbild gar bald mit feinen tiefen Schatten fichtbar ward, andauernd im Mittelpunkt des Spielplans aller Bühnen feiner Zeit. Dem Burgtheater, das bei feiner Exclusivität nach

¹ Über dieses seinerzeit das Repertoire beherrschende Lustspiel schreiben die »Ephemeriden« Band 2, Seite 269: »Ohne Vorlesungen über den Plautus und Terenz gehört zu haben, ohne aus dem Original die Regeln des Aristoteles prosessionsmäßig zu studiren, oder mit andern Worten, ohne ein wirklicher Gelehrter zu feyn, giebt Herr Bretzner mit feinen trefflichen Fähigkeiten zum komischen Schriststeller unsern Bühnen ein gutes Stück nach dem andern, das überall beliebt ist und gern gesehen wird. Er beobachtet treu und wahr die Thorheiten und Sitten seiner Zeitgenossen und Mitbürger, und weiß sie mit satyrischer Laune auf der Bühne zu rügen, ohne dabei im geringsten - wie wohl andere thun! - durch Darstellung irgend eines bekannten lächerlichen Individuums fein Schauspiel zum Pasquille zu erniedrigen. Das »Räuschchen« ist abermals ein Stück, das allen Theatern willkommen fein wird, es ist mit Witz und kleinen launichten Anspielungen wie durchwebt, und eben dabei muß man das Genie des Versassers loben, das fast ohne zu ermüden, immer neue Einsalle hervorbringt und neue kontrastirende Situationen veranlasst. Doch ist auf der anderen Seite nicht zu leugnen, dass der Witz in diesem Stücke mitunter herzlich matt und sade wird, dass man's merkt, wie, blos um Witz glänzen zu lassen, die Austritte gedehnt und langweilig werden, und des unnützen Geschwätzes gewaltig viel ist. Ebensowenig ist der Dialog immer zu loben; bald beleidigen niedrige Ausdrücke und Zweideutigkeiten à la Grécourt den delikatern; bald hört man ächt Siegwartische empfindsame Stoßfeuszer, bald endlich kaufmännische Redensarten, die vollends im Munde eines Mädchens sehr sonderbar klingen. Doch ich tadle schon zu viel, da »das Räuschchen« mir und fast allen Zuschauern sehr gefallen hat, und im Ganzen eines der artigsten neuen Lustspiele zu nennen ist Ein guter, aber in seinen Entschlüssen gar hartnäckiger alter Kausmann, der aber, sobald ihn der Wein begeistert, lauter Güte ist, und alles, worum man ihn bittet, bewilliget, gibt Anlass zum Titel des Stückes, und folglich follte das Räuschchen, das er sich so oft antrinkt, eigentlich den Knoten schürzen und auslöfen, weil alle Verwandten darauf passen, um ihm in solch einer Stunde ihre Angelegenheiten vorzutragen. Fast der ganze dritte Akt geht damit hin, man sieht den alten Busch zechend auf der Bühne, und fast jede Person des Stückes . . tritt nach und nach in ihren Geschäften vor ihm auf etc.«

² Besetzung der Erstaufführung (14. November 1789): von Wintersee — Müller Vater, v. d. Horst — Brockmann, Bittermann — Weidmann, Peter — Schütz, Unbekannter — Lange, Franz — Stephanie d. J., Greis — Stephanie d. Ä., Wilhelm — Müller Louis, Amalie — Lange Nanette, Gräfin — Mad. Nouseul, Eulalia — Stephanie, Lotte — Stierle.

fo verschiedenen Richtungen gerade diesen elastischen, mit allen Verhältnissen rechnenden Dichter brauchen konnte, wurde er so wertvoll, dass man ihn schließlich völlig zu gewinnen trachtete und — wie wir sehen werden — thatsächlich für eine seste Stellung in der Bühnenleitung gewann.

Kotzebues »Menschenhaß und Reue« bezeichnete den letzten Erfolg des Josephinischen Burgtheaters. Der Monarch hat sich kaum mehr daran erfreut. Schon im April 1789 wurde der Gesundheitszustand Josephs II. so bedenklich, daß am 16. April die Theater geschlossen wurden und der Kaiser mit den heiligen Sterbesacramenten versehen werden mußte. Als nach drei Tagen eine entschiedene Besserung eintrat, öffnete am 19. auch das Burgtheater wieder seine Pforte; ja das Haus erlebte sogar noch in demselben Jahre einige jener sestlich-frohen Abende, welche das Schauspielhaus an der Burg in inniger Berührung mit der Geschichte Wiens und Österreichs zeigen. Die Siege der Feldherren Josias Prinzen zu Sachsen-Coburg-Saalseld und Gideon Baron Laudon brachten Festesjubel auch in das Hostheater. Die größten Freudentage waren der 12. und 14. October, da man die Einnahme von Belgrad und die Niederlage des Seraskiers Kara Mustapha durch Hohenlohe seierte. Im Burgtheater war am 14. auf allerhöchsten Besehl freier Eintritt, ebenso in allen »Seitenspectakeln« und der Thierhetze. Ganz Wien illuminirte.

Um fo trauriger begann das Jahr 1790. Der Kaifer wurde abermals schwächer und kränker; am 13. Februar empfing er öffentlich die Sacramente, und alle »Ergötzlichkeiten«, daher auch die Theatervorstellungen, wurden von diesem Tage ab unterbrochen. Am 20. Februar schloss Kaiser Joseph II. für immer die Augen.

Die Pforten des Nationalhoftheaters nächst der Kaiserburg waren durch die Hof- und Landestrauer gesperrt; aber es bedurste keiner äußerlichen Maßregel, keines formellen Trauergebots, um allen Mitgliedern dieser Bühne klar zu machen, welch außerordentlichen Verlust sie erlitten, wie tiese Ursache sie hatten, über den Hingang des Kaisers, der ihr Institut geschaffen, ihre künstlerische und sociale Stellung begründet hatte, zu trauern. Nie noch hatte ein Monarch den künstlerischen, moralischen und politischen Wert des Theaters so hoch gestellt, als dieser; nie hatte ein Fürst für eine Bühne, welche nicht hösischen Opern- und Ballet-Prunk pflegte, größere Opser gebracht, als dieser römische Kaiser. Er hatte, wie Lange klagend ausruft, die Kunst als »Nationalsache« betrachtet, die Sorge für sie keiner anderen Regentensorge, keinem Zweige der Staatsverwaltung hintangesetzt.

»Eine Ehre, welche noch kein Monarch der Welt der Bühne erzeigt!« rust ein Nekrologist des Kaisers im Gothaischen Theaterkalender pro 1790. »Sie ward der Canal der Liebe des Fürsten auf die Herzen seiner Unterthanen. Um seine nützlichen Absichten zu erreichen, schien es ihm nothwendig, vor Allem dem deutschen Schauspiel eine Würde zu geben, deren es vorher nicht einmal in der Hauptstadt genossen. Er machte das deutsche Schauspiel zum Hauptschauspiel der Nation, indem er es zu Wien seiner Person näherzog; er verschrieb Schauspieler von gutem Ton, zerriss die strengen Bande der Censur und bestreite es von dem Vorurtheile des Ärgernisses, indem er auch zur Fastenzeit spielen ließe. Dies that er in der Hauptstadt. In den Hauptstädten der übrigen Provinzen liefs er Schauspielhäuser bauen, entweder auf eigene Kosten oder indem er ihren Erbauern wesentliche Vortheile zusließen ließ; diesen Häusern schenkte er meist die Freiheit, Redouten zu geben, Casinos zu halten u. A., auch haben sie sich eines gewissen jährlichen Zuschusses rühmen können. Diese Schauspielhäuser alle sowohl als deren Unternehmer sind von den Abgaben der Unterthanen befreit worden und arbeiten zur Fastenzeit fort wie in der Hauptstadt Deutschlands (Wien). Der Kaiser ermunterte Dichter, welche für das Schauspiel in Wien arbeiteten, durch Prämien. Joseph II. war viel zu liebreich gesinnt, als dass er den Geschmack der Hauptstadt zum Geschmack der Provinzen hätte stempeln wollen; er überlies es ihnen, unter gehöriger Einschränkung, ihre Dichter zu wählen und deren Stücke nach eigenen Gefühlen und Bedürsnissen vorzustellen. Die Schauspielhäuser zu Prag, Brünn, Klagensurt, Innsbruck, Laibach und Linz können sich schon großer Wohlthaten rühmen, weit größerer allerdings jenes von Ofen. Dort ist auf Kosten des Monarchen ein herrliches Gebäude ausgeführt, mit Freiheit der Bälle und Cafinen..... In Lemberg ist ein eigenes Schauspielhaus erbaut worden; der Erbauer Bulla hat nicht bloß namhaste Begünstigungen genossen, fondern auch während des Krieges von Joseph II. jährlich 2000 fl. Zuschufs zur sicheren Erhaltung der Gesellschaft. Hermannstadt genofs den Vorzug eines schönen Gebäudes und der Kaiser hat es sich bis zur Beendigung des Krieges vorbehalten, ihm die gewünschte Dauer zu verschaffen. Die Zahl der besonderen Wohlthaten des Monarchen gegen einzelne Glieder des deutschen Schauspieles ist ebenso ausgebreitet und würde noch größer fein, wenn er nicht, wie beinahe jeder große Herr, gar so oft missbraucht worden wäre. Welch' erquickende Aussicht sür das deutsche Schauspiel, welch' glänzende Hoffnungen für die deutsche Sprache und Sitte, wenn Kaiser Joseph II. noch zehn Jahre ohne Türkenkrieg hätte leben können! Zu allen feinen Titeln hätten alle Nationen ihm den angenehmsten, den ihm eigensten frohlockend zufügen müssen: Der Allerdeutscheste!«

Es waren — abgefehen von aller Überfchwenglichkeit des Ausdruckes — aufserordentliche Verdienste, welche sich Kaifer Joseph II. um die deutsche Bühne in Wien und Österreich erworben hatte. Er erkannte in ihr jenes starke Mittel der Volkserziehung, jenes kräftige Werkzeug zur Formung und

Veredlung des Geschmacks und der Sitte, aber auch der Gesinnung des Volkes, welches der Staat nur zu oft ungenützt lässt oder aus der Hand gibt; er erkannte endlich in der Bühne das mächtigste Mittel zur culturellen Erhebung der Nation und einen massgebenden Factor für seinen allerdings missglückten Versuch im sprachlichen Sinne assimilirend und centralisirend zu wirken. Er war es, der die einstige Aschenbrödelstellung des deutschen Schauspiels neben dem sogenannten »fremden Spectakel«, der franzöfischen Comédie und der italienischen Oper, zur herrschenden Position in Wien umgewandelt hatte; seinem Sinne hätte es aber auch entsprochen, in dem Wiener »Nationalhoftheater«, seiner eigensten Schöpsung, einen Centralpunkt für die centralisirende Mission des deutschen Theaters in den Habsburg'schen Landen überhaupt zu schaffen, von jenem Centrum aus deutsche Theater-Exposituren als Missionsstationen für die Erhaltung oder Ausbreitung der deutschen Sprache, Cultur und Literatur in allen wichtigeren Städten des gesammten Habsburg'schen Ländergebietes zu gründen. Und thatfächlich reichte das Geltungsgebiet der deutschen Schauspielkunst auf österreichischungarischem Boden kaum jemals weiter als in Josephinischer Zeit. Prag und das ganze Böhmen war (von wenigen Nebentheatern abgesehen) fast ganz, Mähren vollkommen, Ungarn in seinen wichtigsten Punkten deutsches Kunstgebiet; Kroatien und Slavonien gehörten demselben Geltungsbereiche des deutschen Theaters an; Laibach war unbestritten deutsche Theaterstadt, in dem neugewonnenen Galizien übernahm die deutsche Bühne zu Lemberg eine wichtige germanisirende oder austriacisirende Miffion; in der Bukowina ward ihr dieselbe Miffion zutheil. Die deutschen Schauspieler hatten Ursache, diesem Kaiser zu danken, er hatte sie in der That zu wichtigen Mitarbeitern in der Durchführung feiner Ideen erkoren, und schmerzlich genug musste es ihn berühren, in dem kleinlichen, durch egoistische Privatpolitik beeinflussten Theatergetriebe so viele seiner Absichten und Pläne scheitern zu sehen.

Die näheren Beziehungen Josephs II. zum Burgtheater, den unmittelbaren Einfluss, den er auf die Personalbewegung und den Spielplan dieser Bühne nahm, die unzählbaren Beweife von Nachsicht und Gnade gegenüber den Mitgliedern des Nationalhoftheaters find schon geschildert worden. Der Kaiser pflegte jene Beziehungen emfig und verfäumte nichts, den Charakter des Haufes als National- und Hoftheater zu betonen. Wir wissen, wie treu er trotz herber Enttäuschungen zu »seinem Theater« hielt. Und »fein« war es ja nicht blofs, weil er es mit kaiferlicher Munificenz stützte und entsaltete, sondern auch, weil er bei allen demokratischen Allüren der Theaterverfassung seine eigenen künstlerischliterarischen Ansichten und Tendenzen in dieser Bühne und durch dieselbe zu verwirklichen fuchte. Dass dies mitunter ganz energisch und mit Ausschließung weiter literarischer Schaffensgebiete geschah, wiffen wir ebenfalls. Auch das rein perfönliche Moment in den Beziehungen des Burgtheaters zum Hofe und die Pflege der Tradition, des »Familiensinnes« im Burgtheater hatte in der Josephinischen Ära die liebenswürdigste Beachtung gefunden. Die »Nationalhofschauspieler« wurden noch in den letzten Lebensjahren des Kaifers wiederholt in die kaiferlichen Luftschlöffer zu Separatvorstellungen beschieden und den berühmtesten » wälschen« Sängern gleichgehalten, denen ja der Monarch auch die deutschen »Singspieler« ebenbürtig zu machen strebte.¹ In überwältigender Weife bezeugte der Kaiser, aber auch das Wiener Publicum seine Schätzung echter Künstler, als im Februar 1788 die Seniorin des Nationalhoftheaters, die greife Weidnerin, ihr 40jähriges Künstlerjubiläum feierte. Die »Wiener Zeitung« berichtet in ihrer Beilage Nr. 11 vom Jahre 1788 mit einer ungewöhnlichen Ausführlichkeit über dieses Ereignis:

¹ Im Mai 1786 wurden während des Aufenthaltes des Kaifers in Laxenburg dort abwechfelnd deutsche Schauspiele und italienische Opern gegeben; auch führten die *Hosoperisten« das deutsche (Gluck'sche) Singspiel *Die Pilgrime von Mekka« aus. In Schönbrunn war bekanntlich *an einem Ende der Orangerie von Bäumen ein künstliches Theater« hergerichtet, wo z. B. am 6. Februar 1785 der 2. Act von *Emilia Galotti« mit Schröder, Brockmann, Müller, Schütz, den Damen Jaquet und Sacco ausgeführt wurde; am anderen Ende der Orangerie wurde sodann in einem anderen improvisirten Theater die italienische Oper *11 finto amante« gegeben und hierauf *auf der anderen Seite« mit einer Scene aus dem Lussspiele *Der seltene Freier« die Unterhaltung des Tages geschlossen.

Heute haben wir eine Anzeige zu machen, die wahrscheinlicherweise nicht gleichgültig von Schauspielsreunden ausgenommen werden wird; es betrifft einen der seltensten Theatervorfälle. Madame Weidnerin, gegenwärtig die älteste, verdienstvolle Hauptaktrize des k. k. Nationalhostheaters, ist nun volle 40 Jahre hier angestellt. Schon im Jahre 1748 wurde sie als damalige Mdlle. Lorenzin für die ersten jungen Rollen zum Wienertheater aus Sachsen verschrieben. Sie hat das auszeichnende Glück erlebt, in dieser langen Zeit sast alle Charaktere des jüngern, mittlern und höhern Alters, im tragischen und komischen mit Beysall durchzuspielen. Der Eingebohrne und der Fremde haben ihre seltenen Talente, ihren Künstlerwerth nach Verdienst bewundert. Unser huldreicher Monarch, gewohnt, überall Kunst zu schätzen und zu lohnen, begnadiget sie beim Ausgange ihres 40. Dienstjahres mit einer sreyen Einnahme, wozu sie Lessings Meisterwerk Emilia Galotti« sich ausgewählet hat, welche Donnerstag, als den 7. Februar, im k. k. Nationalhostheater gegeben werden soll. Welch eine besondere ansehnliche Versammlung würde diesen Abend im Schauplatz erscheinen, wenn von der so zahlreichen Menge aus verschiedenen Ständen und Altern, denen unsere seelenvolle Künstlerin ergötzende Thränen und heilsames Lachen abgelocket hat, auch nur einzelne Glieder sie durch ihre Gegenwart sür die vergangene Zeit belohnen, und noch sür die Zukunst auszumuntern geneigt seyn möchten!«

Die Ehrungen der würdigen Veteranin, welcher auch Lessing einst seine Huldigungen dargebracht hatte, ersolgten auf unmittelbaren Befehl des Monarchen. Als ihm die Inspicienten am 2. Februar das Jubiläum ankündigten, erklärte Joseph II. rasch: »Bravo, die müssen wir belohnen! Sagen Sie ihr, sie soll sich ein Stück und den Tag selbst wählen, an welchem sie ihr Theaterjubiläum seiern will. Die Direction würde ihr die ganze Einnahme überlassen. Sie hat noch mehr als das verdient!« Thränen entströmten dem Auge der Greisin, als sie die Collegen mit der Mittheilung der ihr gewährten Gnade überraschten. »O Gott«, ries sie, »wie gut, wie gnädig ist unser Herr!« Bei der Jubiläumsvorstellung, welche das Theater in allen Räumen gefüllt hatte, war der Kaiser vom Ansange bis zum Ende anwesend und sandte der Jubilarin, deren Benefiz-Einnahme 579 sl. 56 kr. betrug, noch »zwanzig ganze Souverains d'or, sowie die große goldene Ehrenmedaille« auf die Bühne: es war die erste Auszeichnung dieser Art, welche einer Künstlerin Wiens zutheil geworden war.

Man weiß, wie beforgt der Monarch war, um jedes pecuniäre Opfer, jede finanzielle Schädigung den Künstlern seiner Bühne sernzuhalten. Jede Ausnahmsleistung wurde prompt belohnt und ausgeholfen, wo dies nur immer Noth that. Als im August 1788 einem großen Theile der Operngesellschaft gekündigt wurde, sprach der Kaiser dem Schauspieler Lange, dessen Gattin (geb. Weber) von derselben Maßregel betroffen war, 900 fl. Jahreszulage zu. Reisegelder, Honorare sür Compositionen, Leistungen »über seine Schuldigkeit« werden immer zahlreicher in den Theaterrechnungen. Der Kaiser forgt sür das leibliche Wohl seiner Schauspieler in jeder Weise. Anstatt der bisherigen »Fastenserien« weist er ihnen eine Erholungszeit von sechs Wochen in einer milderen, das Reisen begünstigenden Jahreszeit an; 1787 dürsen sie zum erstenmale den ganzen Juli und die erste Augusthälfte als Ferialzeit benützen.

Einen immerwährenden Beweis für feine Hochschätzung der darstellenden Kunst und der künstlerischen Tradition aber bot der Kaiser durch die Begründung der Schauspieler-Galerie des Burgtheaters.² Sie sollte in den Gemächern, welche aus der Hosburg zur Hosloge führten, ausgerichtet werden, also auch räumlich die innige Verbindung zwischen Burg und Burgtheater symbolisiren. Der Kaiser wollte, das jeder Schauspieler, der sich in seinen Rollen besonders ausgezeichnet und den einstimmigen Beisall des Publicums erworben habe, vom kaiserlichen Kammermaler Hickel gemalt, sein Porträt aber aus jener bevorzugten Stätte zum bleibenden Gedächtnis angebracht werde. Außer den verewigten deutschen Schauspielern Prehauser und Weiskern, welche in ihrer Art Meister gewesen waren und ein ehrenvolles Andenken verdienten, wurden zunächst Steigentesch, der zu früh dahin-

¹ Der Weidnerin als ein Gratiale wegen 40jähriger Dienstleistung beim k. k. National-Theater auf Allerhöchste Anschaffung ihre überlassene Einnahme vom 7. Februar 1788 — 579 fl. 56 kr.

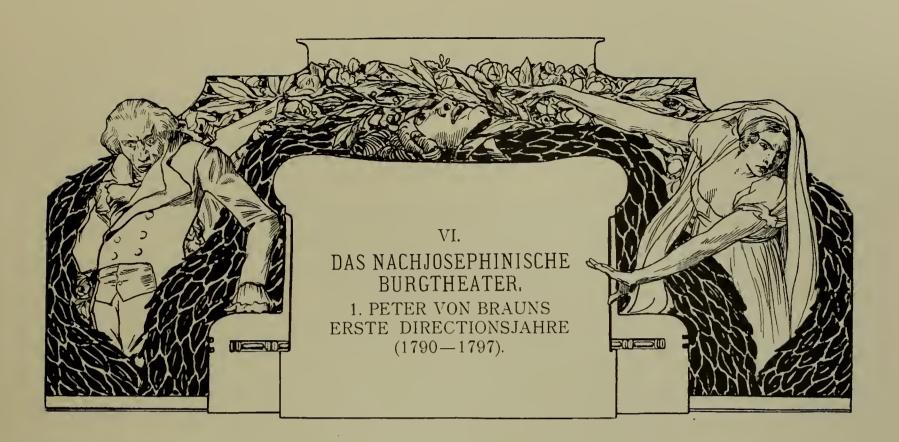
² Die bildende Kunst wandte eben in den Josephinischen Tagen überhaupt dem Theater erhöhte Ausmerksamkeit zu. In den 1779 erschienenen *Kurzgesasten Nachrichten von den bekanntesten deutschen Nationalbühnen überhaupt und von dem k. k. Nationaltheater zu Wien und der damit verbundenen Operette insbesondere« kündigt die Firma Artaria & Co. ihre Absicht an, nach dem Beispiele der Engländer und Franzosen *die Hauptstuationen der hier ausgesührten Stücke in Kupser stechen zu lassen. Den Ansang macht sie mit den (in diesem Werke mitgetheilten) Scenen des Singspieles *Die Bergknappen« (vier Platten Groß-Quart, von C. Schütz nach der Natur gezeichnet, die meisten auch von ihm gestochen). *Auswärtigen Theatraldirestionen«, heisst es in der Ankündigung, *wie auch anderen Liebhabern werden die Abdrücke um so willkommener sein, da sie darin die Verzierung bei jeder Veränderung der Bühne und das Costüme aus das Deutlichste bezeichnet sinden. Es kömmt uns nicht zu, von der Niedlichkeit dieser kleinen Arbeiten vorläusig zu urtheilen, doch wagen wir es zu sagen, dass sie die bekannten kleinen Cartons des Pariser lyrischen Theaters an Richtigkeit der Decorationen artigen Stellungen und Ausdrücken weit übertressen werden. Die Firma erössnet eine Subscription auf die Abdrücke, welche zusammen 1 st. 20 kr. kosten sollten.

gegangene »Chevalier«-Spieler, die alte Weidnerin, Weidmann, Brockmann, Lang(e) und Mad. Adamberger dieser Ehre gewürdigt.¹ Dann kamen Müller Vater, Kathi Jaquet (als Ariadne mit Spitzleib und gepudertem Haar), Mad. Nouseul als Elifabeth (Richard III.), Mad. Sacco als Medea und Mad. Stephanie als »indianische Witwe« hinzu. » Hier sinnt Sacco als Medea Rache,« — so schwärmt Lange in seiner Autobiographie von jener bedeutsamen Künstler-Ehrung — »erregt die Weidner als Elisabeth in Essex Ehrsurcht, dräut die göttliche Nouseul dem Bösewicht Richard, liegt Catharine Jaquet hülflos als Ariadne am Felsen, enthüllt Mad. Stephanie in der »Indianischen Witwe« ihre reizende Gestalt, sieht die Stierle (als Francisca) schalkhast hervor und die einzige Adamberger zeigt mit ihrem Eierkorbe im »Juristen und Bauer« uns ländliche Unschuld. Von Männern hebt sich Brockmann als Montalban heroisch hervor, Lange sieht als Hamlet starr und ängstlich trauernd nach dem Geiste des Vaters. Weidmann als komischer Bedienter im »Kobold« erheitert nach dem Anblick so vieler ernsterer Gestalten. . . . «

Die Bildergalerie des Burgtheaters ist nicht untergegangen; sie ist gemehrt worden durch manch kostbares Bildnis würdiger Nachfolger jener Josephinischen Burgtheater-Familie. Aus dem ehrwürdigen alten Hause ist sie in das prunkvolle neue übertragen worden, und dort, umgeben von einer 1786 ungeahnten Pracht und Herrlichkeit, gemahnen die Künstler-Bilder an jene Jugendzeit des Burgtheaters, an die glänzenden Künstler-Generationen, von welchen die Geschichte des Hauses erzählt, an die mächtige Entfaltung des Burgtheaters. Sie erzählen zugleich von der väterlichen Fürsorge Josephs II. für dieses Kunstinstitut; es war ja in seiner selbständigen künstlerischen Gestaltung, in seiner Bedeutung als deutsche Schaubühne die eigentliche bleibende Schöpfung dieses Monarchen.

¹ Die »Wiener Zeitung« meldet in Nr. 84 vom 21. October 1786: »Am 18. October find in dem K. K. Nazionaltheater in den für die Bildnisse verdienter Schauspieler gewidmeten Zimmer fünst neue Kniestücke hiesiger Schauspieler, in einer selbst gewählten Lieblingsrolle gemalt, ausgestellt worden, nähmlich Madame Weidner als Königin Elisabeth im Essex, Madame Adamberger als Bauernmädchen im Juristen und Bauer, Herr Weidmann als Johann im Kobold, Herr Lang als Hamlet und Herr Brockmann als Montalban in Lanassa. Der geschickte Pinsel des Herrn Kammermalers Hikel hat auch hier durch eine leichte und regelmäsige Zeichnung, ein angemessenes Colorit und eine tressende Darstellung sich ausgezeichnet. Des Kaisers Majestät haben darüber Ihren Beysall zu bezeigen und weitere Bestellungen bey Herrn Hikel zu machen geruht.«







LS die Hofbühne nach dem Tode ihres großen Schöpfers am 12. April 1790 ihre Thore wieder öffnete, stand Österreich unter dem Zeichen der schwärzesten Reaction. Der »Josephinismus« wurde mit angstvollen Blicken auf die Freiheitsbewegung in Frankreich als aufrührerisch gebrandmarkt, was vom Auslande kam, galt von vorneherein als verdächtig, jede freiere Äußerung unterlag als »jacobinisch« der rücksichtslosesten Ahndung, das Denunciantenthum blühte und untergrub den geselligen Verkehr. In dem Jahrzehnte, das die Kräste Schillers, Goethes und Kants zur vollen Reise brachte, wurde die Verbindung zwischen Österreich und Deutschland gewaltsam durchschnitten, die edleren Geister Wiens seuszten knirschend unter einem Drucke, den sieht zu brechen vermochten.

Unter diesen furchtbaren Verhältnissen, welche die zunehmenden Geldentwertungen und die aufeinander solgenden militärischen Aufgebote ins Unerträgliche verschärften, erschien der Schriftsteller vor Allem als eine anrüchige Persönlichkeit. »Freigeist«, »Schwärmer« sind abfällige Bezeichnungen, welche eine elende, von serviler Heuchelei erfüllte Presse jedem unabhängigen Denker an den Kopf schleudert, voran die der niedrigsten Spionage dienende »Wiener Zeitschrift« des berüchtigten Leopold Alois Hofmann, der Alxinger seine »Österreichische Monatsschrift« als Organ gemässigter Aufklärung entgegenstellte. »Der verächtlichste aller deutschen Schriftsteller mit der verächtlichsten aller deutschen Zeitschriften . . . Jedermann versteht, das hier nur von Hofmann und seiner »Wiener Zeitschrift« die Rede sein konnte«, darf Alxinger mit Recht ausrusen. Und in einem Briese an Nicolai klagt dieser treue Altösterreicher: »Unsere Minister sind der Aufklärung vom Herzen gram. Sie möchten gerne so regieren, wie vor 100 Jahren Mode war; schelten alles Jacobiner, was die alte Mode missbilligt. Pressreiheit und Publicität sind höchst verhast, und wer ihnen je ein Wort geredet hat, der ist sicher, nie befördert zu werden.«

Unter diesen Zeichen konnte eine Bühne, die kaum erst begonnen hatte, eine bedeutende Rolle zu spielen, nicht auf Weiterentwickelung hoffen. Sein Nationaltheater war Kaiser Josephs Lust gewesen; es ward die Last seiner Nachsolger, die bald suchten, dieselbe von sich abzuwälzen. Hatte man bisher schon die Literatur zu Gunsten des Darstellers vernachlässigt, so entwickelte sich nun ein reines Schauspielertheater, und auch das nicht in künstlerisch fördernder Weise. Zunächst scheint allerdings Leopold II. dem Theater seines Vorgängers gnädig gesinnt. Dem Fürsten Rosenberg solgte am 4. März 1791 Johann Wenzel Graf von Ugarte als Hostheatral-Director. Unter ihm ersloss die bedeutsame Versügung (am 12. November 1791), dass die deutschen Hofschauspieler »nach dem für k. k. Beamte und Diener bestehenden Normale für pensionssähig« erklärt wurden. Eine Deputation der Schauspieler, geführt von der Seniorin Mme. Weidner, durste ihren Dank dem Monarchen persönlich darbringen. Wohl mochten sich srohe Hoffnungen an die sinanzielle Sicherstellung, wie an die huldvolle Antwort des Kaisers knüpsen, mit Jubel konnte man es begrüßen, dass die Kaiserin, wie die »Annalen des Theaters« melden, »wider Erwarten« die italienische Oper mied, um seit einer Vorstellung der »Jäger«, die ihr besonders gesallen hatte, täglich das deutsche Schauspiel zu besuchen — Kaiser Leopold starb am 1. März 1792, seine Gemahlin solgte ihm bald nach, die Trauer verursachte eine zweimalige längere Schließung der Hoßbühne.

Der neue Kaifer Franz II. war ein Mann von großem Ordnungssinne, perfönlich beliebt durch sein patriarchalisches Wesen, aber ohne ausgesprochene theatralische Interessen. Eine seiner ersten, das Hoftheater betreffenden Verfügungen war, dass er für die Abwesenheit des Grasen Ugarte den Grasen Ferdinand von Kuefstein zum Vicedirector ernannte, einen Mann, den Alxinger als eine durch und durch edle und aufgeklärte Perfönlichkeit bezeichnete, die gewifs fo viel gut machen werde als möglich, während Ugarte sich nur durch seine Unthätigkeit ausgezeichnet habe. In Gegenwart des neuen Chess wurden dem Theaterperfonale Gefetze vorgelefen, welche die allgemeinen Befürchtungen, die man von der neuen Gestaltung der Verhältnisse hegte, bestätigten. Wohl dienten ihnen die älteren Vorschriften vom Jahre 1779 zur Grundlage, aber sie waren nach Müllers Versicherung »theils verschärft, theils durch eingeschobene Abänderungen sehr bedrückend und physisch unerfüllbar«. Eine Reihe von Mitgliedern verweigerte die Unterschrift, eine Deputation sprach sogar am 17. April mit der Bitte um Rücknahme beim Kaifer vor. Eine anonyme Brochure² tadelt die »Empörer«, welche fich nicht fo fehr gegen die feit Jahren bestehenden und nun wieder erneuten Vorschriften, als gegen die »Gesetze als Gesetze« überhaupt wenden, weil sie keiner Leitung sich sügen wollen. Die bekrittelte Härte der Strasen habe bei der Milde der Direction nie jemand zu fühlen bekommen, und die Massnahmen, Ruhe und Anstand, befonders in den Theaterlogen, zu erhalten, in denen man sich nur zu ost Unanständigkeiten erlaubt habe, sowie die Strenge gegen die »Malades imaginaires« seien wohl berechtigt. Der Kaiser hatte für die Bühne eine Art passiven Wohlwollens, das aber durch die großen Ausgaben, mit denen er die Hoftheater belastet sah, sehr eingeschränkt wurde. Das Deficit hatte 1790 20.000 fl. betragen, im folgenden Jahre war es schon auf 80.000 fl. gestiegen, ein Sprung, den das Neuengagement eines großen Balletcorps und die Kosten der italienischen Oper erklären. Hoskammer-Präsident Graf Chotek machte eine Vorstellung bei dem Kaiser, und der Staatsrath rieth, es sei dem Grasen Ugarte aufzutragen, Mittel zu suchen, auf dass die Theatral-Cassa ohne fremde Hilse ihr Auskommen finde.

Der Kaifer erwiderte, dies habe auf fich zu beruhen, da er mit dem Theater eine Änderung zu treffen Willens fei, und erliefs am 4. Juli 1792 ein Handschreiben, des Inhalts, dass er beschlossen habe, die in Aerarial-Regie stehenden Spectakel vom 1. November ab zu verpachten, was öffentlich bekannt zu machen sei. Die Bedingungen, die Müller (Abschied Seite 291 ff.) mittheilt, besagen: die 3 Spectakel, deutsches Schauspiel, italienische Oper und Ballet, seien beizubehalten, die Eintrittspreise dürsen nicht

¹ Die Acten der Jahre 1790 bis 1792 haben sich gegenwärtig in der General-Intendanz nicht auffinden lassen. Ich citire nach Wlassack und Müllers Abschied.

² Gedanken über Gesellschaft und Gesetze. Bey Gelegenheit der neulich im Drucke erschienenen Gesetze des National-Hostheaters in Wien.

erhöht, die Freikarten nicht vermindert werden. Dagegen erhalte der Pächter die Redoute und das Ergebnis der Hetzpachtung, den freien Genuss der beiden Theater und die Benützung der Garderobe und des Fundus. Er habe die Beamten und Schauspieler mit ihren bestehenden Contracten ebenso wie die Pensionen zu übernehmen, die Oberaussicht bleibt der Obersten Theatral-Direction eingeräumt.

Es darf nicht Wunder nehmen, daß diese Verlautbarung keine annehmbaren Bewerber anzulocken vermochte. Waren doch alle Lasten auf Seite des Pächters, dem nicht einmal für die Hoflogen ein Entgelt in Aussicht gestellt wurde.

So erfuchte der Kaifer den Fürsten Rosenberg am 6. October mit Hinweis auf seine ausgezeichnete Führung der Theatergeschäfte, diese Bedingungen einer Revision zu unterziehen und neue Vorschläge zu erstatten. An der Idee der Pachtung hielt man fest, sei es nur aus Sparsamkeit, oder auch, wie die etwas klatschfüchtigen »Annalen des Theaters« 1793 erzählen, »wegen der Unruhen, die im Theaterpersonale herrschten und auch in der Absicht, eine oder die andere Person von der Hof-Direction auf gute Art zu entsernen«. Rosenberg erörtert die eingerissenen Misstände und meint, dass von der Pachtung gänzlich abgegangen werden könne, wenn Seine Majestät einen jährlichen Zuschuss von 25.000 Gulden bewilligen würde. Am 10. November heisst der Kaiser die Vorschläge gut und fordert zugleich Rosenberg auf, die Ober-Direction als Oberstkämmerer abermals zu übernehmen; ihm wird Graf Ferdinand Kuesstein als Theatral-Director beigegeben. Der Letztere erläst am 21. November ein Circular an die deutsche Gesellschaft. Er betont vor Allem die Nothwendigkeit strengster Ordnung in allen Theatral-Angelegen-

heiten, die ein Einziger, der bei feiner schaufpielerischen Thätigkeit das »Hauptgeschäft nur als Nebengeschäft betrachten und behandeln kann«, unmöglich weiter allein beforgen darf. Die Regie muss von mehreren Schauspielern geführt fein, die Gesellschaft selbst follfünf Mitglieder wählen, von denen immer eines jede Woche wechselweise die Oberaufficht auf dem Theater felbst zu führen hat. Das Repertoire, die Befetzung, die Annahme neuer Stücke wird alle vierzehn Tage unter Leitung des Chess festgestellt, der sich aber vorbehält, »die felbst durch die mehreren Stimmen hierüber ausgefallenen Schlüffe nöthigenfalls abzuändern, wenn ich etwa



Partheylichkeit, Nebenabsicht oder unrichtige Beurtheilung wahrzunehmen gegründete Ursache hätte«.

Als jährlicher Zufchuss aus Staatsmitteln wurden 40.000 fl. bestimmt, die strengste Sparfamkeit war zur Pflicht gemacht. So werden Reducirungen fogleich im Kanzleiperfonale vorgenommen, die Caffenbeamten werden nur mehr mit Taggeld entlohnt, vor Allem pensionirt man ältere Schauspieler wie Herrn Jaquet, Gottlieb, Jautz, Adamberger und Frau Gottlieb; Andere, wie Frau Stierle, waren noch auf der Liste, man entschied sich jedoch dahin, fich lieber ihrer abnehmenden Kräfte zu bedienen, als ihnen einen

¹ Wörtlich abgedruckt in Müllers Abschied, Seite 294 ff.

bedeutenden Ruhegehalt zu bezahlen. Am 21. December hatte der Kaifer verfügt, »daß das bisherige Perfonale in Ansehung der Pensionen normalmäßig zu behandeln, den neu Aufzunehmenden aber zu bedeuten sei, daß sie auf Pension keinen Anspruch mehr zu machen haben, jedoch im Falle ihrer Dienstunsähigkeit auf eine angemessene Verforgung rechnen können«. Diese Maßregel war nur geeignet, dem Hostheater die Möglichkeit, neue Kräfte heranzuziehen, zu erschweren; als an Stelle des Fürsten Rosenberg am 18. October 1793 der Graf Vincenz Strassoldo, Präsident der Staatshauptbuchhaltung, zum Leiter des Hostheaters berufen wurde, und zwar als Chef der Ökonomie und Verwaltung, während Kuesstein die künstlerischen Agenden beibehielt, spricht er sich in einem seiner ersten Berichte als trockener Finanzmann gegen die Pensionsfähigkeit des Schauspielers überhaupt aus.

*Kaiser Joseph hat zwar die Schauspieler für pensionsfähig erklärt: eine Veranlassung, welche mehr seine Großmuth verrathet, als den wahren Theatralischen Grundsätzen angemessen zu sein scheinet: diese Gattung Menschen, die schwer in einer strengen Ordnung erhalten werden und sür die sich die Gnade sie für ihren bezeugten Eiser belohnen zu können, um so mehr vorbehalten werden muß, kann durch die Versicherung, pensionsfähig zu sein, Anlass nehmen, sich Eigenmächtigkeiten zu erlauben, welche der Oeconomie des Theaters ganz entgegen streitten. . . . Ich muß E. M. sreimüthig bekennen, daß, wenn ich bey der Theatral-Direction jenen Einsluß gehabt hätte, den ich dermalen habe, so wäre ich mit der Pensionirung der Schauspielerin Sacco niemalen einverstanden gewesen. Kann eine Weidner in ihrem weit höheren Alter Dienste leisten, so kann ich nicht einsehen, warum die Sacco nicht auch das Nämliche leisten könne!«

Diefer Auffassung des Schauspielers entspricht es, dass ein müder alter Mann, wie Müller, durch Jahre vergeblich um seine Versetzung in den Ruhestand petitionirt, mag er auch noch so dringlich auf seine mehr als dreissigjährige Dienstzeit und seine physische Entkräftung hinweisen.

»Wenn er die Rollen eines Mannes von mittleren Jahren nicht mehr spielen kann, so dürste es wohl die Pslicht der Direction sein, denselben bloss zu den Rollen eines alten Greisen zu verwenden,« lautet Strassoldos Erledigung. Selbst für Erholungsurlaube, die er sich erbittet, muß er immer wieder ärztliche Zeugnisse beibringen, ja auch diese werden ihm gelegentlich verweigert, da er im Augenblicke nicht zu entbehren sei.

Soherrschte engherzigster Bureaukratismus, gegen den Kuefsteins künstlerische Auffassung vergebens ankämpste. Die Diarchie erwies sich als schädlich; man ging von Neuem auf die Suche nach einem Pächter. Der neu engagirte Klingmann, ein Schüler Schröders, berichtet seinem Meister nach Hamburg, wie es in Wien stehe, und fordert ihn auf, sich zu melden. Schröder aber lehnt ab.

*Ich wäre freylich sehr sicher, bey der Wiener Entreprise in einigen Jahren reich zu werden, und dennoch dabey die Zusriedenheit des Publicums zu erlangen. Da ich aber keine Kinder habe, für die ich ein Kapital sammeln muß, so wäre es eine Thorheit von mir, meine Situation zu vertauschen. Welchen Chicanen würde ich von denen, die eigentlich bey mir empor kamen, ausgesetzt.« (C. H. Butenop, Biographie Klingmann's 1825.)

Andere aber meldeten sich, unter ihnen Brockmann, Schikaneder, einige Italiener, aber fast durchwegs waren ihre Bedingungen unannehmbar, da sie zu großen Zuschuss forderten. Längere Zeit dauerten die Verhandlungen mit dem Freiherrn Raymund Wetzlar von Planckenstein, der sich mit 30.000 Gulden Zuschuss zusrieden erklärte. Während Rosenberg im Wesentlichen zustimmt, erstattet Kuesstein (6. März 1793) ein denkwürdiges Referat.

Die fast allgemeine Bestürzung, in welche das ganze Publicum durch die im verstossenen Jahre vorgeschlagen gewesene Verpachtung der Theater versetzt ward: die allgemein, und selbst in lauten Ausbrüchen sich geäuserte Freude des ganzen Publicums, als jener Pachtungsvorschlag nicht zu Stande kam, läst mit aller Zuversicht voraussehen, in welch neue und größere Bestürzung dasselbe durch eine nun neuerdings geschehende Verpachtung, und zwar um so gewisser versetzt werden musste, als es diese im vergangenen Jahre ihm gedrohte Gesahr schon gänzlich abgewendet glaubte. In keiner einzigen aller beträchtlicheren Hauptstädten in ganz Europa wird man unter dem Volke einen so allgemeinen und sest eingewurzelten Hang zu Schauspielen antressen, als bekanntermassen unter dem Wiener Publicum. Dieses ist nun schon durch eine längere Zeit an die dermalige Versassung der Theater gewohnt; es ist gewohnt, dass für diesen Zweig seines Vergnügens von dem höchsten Hose selbst die Obsorge getragen wurde und erkennt diese gütige Sorgsalt sur das, was es auch würklich ist, für ein Merkmal des höchsten Wohlwollens. Da unser gegenwärtiger Monarch durch jede seiner Unternehmungen seinem Volke täglich neue Beweise giebt, wie sehr ihm dessen Wohlwollens. Da unser gegenwärtiger Monarch durch jede seiner Unternehmungen seinem Volke täglich neue Beweise giebt, wie sehr ihm dessen Wohl und Vergnügen am Herzen liegt; warum sollte man diesem mit Recht so geliebten Landessfürsten geradezu anrathen, seinem ihm so ergebenen Volke auch nur den entserntessen Argwohn zu geben, als wolle er ihm dieses sein Wohlwollen, diese seine Zuneigung einigermassen entziehen, da doch seine Absicht gerade das Gegentheil ist. Warum dieses gerade in einem Zeitpunkte, in welchem es ungehindert der patriotischen Denkungsart dieses gewis treuen Volkes doch zerstreute Ausweigler und gedungene Versührer genug geben wird, die es sich zum Geschäft machen, die Herzen des Volkes vom Monarchen abzuwenden und sogar aus dieser Handlung einen scheinbaren Vorwand zu einiger Unzusscha

vorhanden, so würde ich mich als Patriot und als guter Bürger wenigstens doch nach meinen Begriffen verbunden erachten, von dieser Verpachtung geradezu abzurathen. Aber auch in der Sache selbst giebt es Gründe genug, die einige Erwägung verdienen. Weder eine Verbesserung des Theaterwesens noch einige Ersparung für das höchste aerarium ist dabei zu hoffen; vielmehr von beiden das Gegentheil. Der Freiherr von Wetzlar kann sich unmöglich einigem Verluste aussetzen; er hofft mithin, dabei zu gewinnen; auch ich bin sest überzeugt, dass er dabei gewinnen kann und wird. Seinen Gewinn erhält er entweder dadurch, dass er durch Ausschlichter Schauspiele sich namhast geringere Unkosten oder aber, dass er durch gute Schauspiele sich ergiebige Einnahmen verschafft. Das erstere wäre offenbar wider die Absicht Seiner Majestät, das zweite ist bei der eigenen Hosregie eben so möglich, ja in vielem Anbetracht weit möglicher als bey der Regie eines Pächters.« Er betont, dass dem Pächter die Besriedigung des Publicums hinter dem Geschäste zurückstehen müsse, sein Geschmack sei zweiselhaft, es wäre leicht möglich, dass die Schaubühne. statt eine Schule der Sitten zu sein, zu einer Pslanzschule des Lasters herabgewürdigt werde, welches bey allen derlei Privattheater-Unternehmungen heut zu Tage wohl grösstentheils der Fall ist. Das bisher mit so vielem Ruhme bestandene hieße Nazional Schauspiel würde sodann von seinem mit so vieler Mühe erworbenen Glanze herabsinken und nicht so leicht mehr dahin zurückgeführt werden können.«

Diese eindringlichen Worte versehlten ihre Wirkung nicht. Dass das Publicum thatsächlich so dachte, wie Kuesstein schildert, beweisen öffentliche Äusserungen. Die »Annalen des Theaters« bringen 1793 ein Gedicht an den Kaiser, das in den slehenden Ausrusen gipfelt:

Verpachte nicht das Herz der Unterthanen.... Lafs, Vater, diesmal Deine Milde siegen, Verpachte nicht des deutschen Volks Vergnügen, Verpachte nur die deutsche Bühne nicht!

Und der Theater-Calender (1794) fagt in einem Auffatze:

»Während man sich in den Kaiserlichen Staaten beeisert, in Puncto sreiwilliger Beiträge zum Kriege der Moralität und der Unterthanen-Liebe auß edelste zu entsprechen, erlaubt man, dass der Sittentempel der Nation dem Wucher untergeordnet werde und übergiebt eine zahlreiche Menschenklasse der Laune eines Einzigen (General Pächters), isolirt eine Menge Künstler, die sich der Pflege ihres Landvaters ersreuten und im siechen Alter auf Lohn ihrer geleisteten Ausopserungen rechnen konnten — anders kann ich mir wenigstens die Veränderung des Wiener National-Theaters nicht umschreiben, indess ich vom Herzen wünsche, dass ich unrecht haben möchte. Die Redaction sügt die Notiz hinzu: »Neuere Nachrichten geben Hoffnung, dass es nicht zur Verpachtung des Wiener Theaters kommen wird. «

Thatfächlich wird nicht nur Wetzlar, der einen fechsjährigen Vertrag forderte, nach längeren Verhandlungen abgewiesen, sondern auch ein Italiener Namens Galarati, zum Missvergnügen der » Annalen des Theaters «, die von Intriguen zu berichten wissen.

Die meisten, welche vom Hose den sreyen Eintritt in die Schauspielhäuser haben, und deren ist eine ziemliche Zahl, besürchteten diese große Wohlthat zu verlieren; die italienischen Operisten, über welche schon lange ihrer Kabalen und Faulheit wegen sast das ganze Publicum unwillig ist, fürchteten zu mehrern Fleis und zweckmäsigern Betragen angehalten zu werden; einige Theaterbeamte, die durch ihre Unterschleise Direction und Publicum gleichsam in Kontribution setzten, sahen das Ende ihres Gewerbes durch eine Pachtung herannahen; und endlich fürchteten auch einige Mitglieder der deutschen Gesellschast in ihre gehörigen Grenzen gewiesen zu werden. Man bediente sich der geschmacklosesten und verächtlichsten Mittel, den Fürsten von Rosenberg und den Hos auf andere Gesinnungen zu bringen. Der Fürst ist jedoch zu sehr überzeugt, durch eine Pachtung von einigen Jahren wieder Ordnung herzustellen, er schlug einen Italiener namens Callaratti (!) vor«, auch er wurde nicht angenommen.

Was da auch immer mitspielen mochte, Thatsache ist, dass der Kaiser am 23. Mai das folgende Handschreiben an den Fürsten Rosenberg erliefs, das deutlich den Einsluss der Kuesstein'schen Bedenken zeigt:

»Viele gegründete Vorstellungen und Einwendungen, die Mir gemacht worden, so wie der üble Eindruck, welchen es bey dem Publico machen würde, wenn Ich die Theatralpachtung einem fremden, hier ganz unbekannten Menschen zukommen lassen sollte, hat Mich bewogen, von der Mir vorgeschlagenen Pachtung des Callerati wenigstens sür dermalen abzugehen.«

So schien zum zweitenmale die Gefahr beseitigt. Im Theater und seiner Verwaltung herrscht aber die völlige Stagnation. »Es sehlt nichts — als ein Director!« rust die oben erwähnte Zeitschrist aus. Man wagt in dem ungewissen Zustande keine Neuerungen im Repertoire wie im Personale einzusühren, alle Besserungsvorschläge bleiben liegen. Der Lieblingsgedanke des alten Müller, wieder eine Theaterpslanzschule zu errichten, wird von Strassoldo gut geheißen, indem er die Nothwendigkeit einer geistigen Bildung der Schauspieler mit den Worten begründet: »Bei ihrem Mangel an Erziehung und Kenntnissen predigen sie oft in ihren Schauspielen gegen Fehler, die sie alle in vollstem Masse selbst besitzen, und erheben Tugenden, die sie selbst kaum dem Namen nach kennen«; doch in Anbetracht der erwachsenden Kosten wird das Project für »bessere Zeitumstände« vertagt (27. Februar 1794). Viel schlimmer noch ergeht es der deutschen Oper, für die Müller als präsumtiver Leiter schon Engagements

abgeschlossen hatte, als plötzlich die Sistirung derselben während der ersten Proben ersolgte. Mit den contractlich verpflichteten Mitgliedern kam es zu langwierigen Verhandlungen, ja sogar zu Processen, und Müller, der sich der armen Leute annahm, mußte sich als Intriguant und Kabalenschmied behandelt sehen.

Daß man den Plan einer deutschen Oper, kaum erfaßt, wieder fallen ließ, hatte seinen bestimmten Grund; war doch endlich als Pachtbewerber ein Mannerschienen, gegen den Niemand etwas einwenden konnte und der sowohl als Persönlichkeit, wie als Finanzkraft das vollste Vertrauen des Hoses, der Schauspieler und des Publicums beanspruchen durste.

Peter von Braun (geb. 1758) war als Sohn eines Hofrathes zunächst in den Staatsdienst getreten, den er als Hossecretär verlies, um große Unternehmungen zu schaffen und auf dem Gebiete der Seidenindustrie, Baumwollspinnerei und Viehzucht einen weithin gerühmten Namen sich zu erwerben. Mit ihm, dem es auch an künstlerischer, besonders musikalischer Bildung nicht sehlte, wurde man schnell einig, und am 22. Juli 1794 wird der Vertrag zwischen dem Oberstkämmereramte und Braun. der den Titel Vicedirector erhält, für die Dauer von 12 Jahren (bis letzten Juli 1806) abgeschlossen. Er gibt deutsches Schauspiel, italienische Oper und Ballet, das Burgtheater hat täglich, das Kärntnerthortheater zweimal wöchentlich zu spielen, neue Theater werden in Wien nicht gestattet. Er übernimmt alle contractlich Angestellten sowie die Pensionen und Steuern, gewährt die Freibillete, die Hoslogen und Ermässigungen für die Officiere im bisherigen Umfange. Dafür wird ihm ein Zuschuss von 40.000 Gulden jährlich zugesichert, die er in Anbetracht der Kriegszeiten in Obligationen (mit einem Disagio von 22 Percent) annehmen musste, was er sich jedoch später verbesserte. Von einem Überschusse über diese Zulage gebürt ihm ein Drittel, ebenso dasjenige, was eventuell von der Zuschussumme übrig bleibt.

Es gehörte Wagemuth und Geld dazu, unter diesen Bedingungen die Hoftheater zu übernehmen. Braun besaß beides; er war eine wahrhaft großsmüthige Natur, die gerne gab und schenkte, zugleich lebte in ihm ein werkthätiger Patriotismus, der das Theater Wiens emporzuheben wünschte. In seinen Verfügungen war er fast unumschränkt, auch als nach Rosenbergs Tode Franz Graß Colloredo (13. November 1796) das Oberstkämmereramt übernahm. Er setzt gleich bei Beginn seiner Direction beim Kaiser durch, dass die Pensionsfähigkeit auch den neuen Mitgliedern zukommen solle; wiederholt erfährt er die kaiserliche Anerkennung, die 1796 in der Verleihung der Baronie ihren öffentlichen Ausdruck sand. Daß ihm klar war, was ihn erwarte, zeigt seine erste Unterredung mit Müller, in der er aussprach: »Dreißigtausend Gulden werde ich nach meinem Plane dieses Jahr zusetzen müssen; aber ich thue es gerne, wenn ich nur der Nationalbühne dadurch den Ruhm bereite, den sie haben soll,« und ebenso sagt er in einer Eingabe vom Jahre 1796: »Ich war von vorneherein überzeugt, daß unter den mir gemachten Bedingungen kein Gewinn zu hoffen, sondern vielmehr ein Verlust zu erwarten sei.«¹

Es war ein schwerer Kampf, den der neue Unternehmer ausnahm. Das Publicum hatte unter den drückenden Verhältnissen, in denen Wien lebte, seine Zuslucht zu den groben Zerstreuungen, wie sie die Vorstadtbühnen, zu sinnlichen Sensationen, wie sie Oper und Ballet boten, genommen und war dem ernsten Schauspiele entsremdet. Auch die Regierung sah im Theater nur das Mittel, »Menschen von allen Ständen auf honette Art zu amüßiren und von anderen gefährlichen und ernsten Zerstreuungen abzuhalten«. Schon 1794 petitionirte Braun gegen die laxe Censur, die auf den »Nebentheatern« das Extempore gutmüthig nachsah, und erbot sich, als Hostheaterleiter die Begutachtung aller in Wien aufzusührenden Theaterstücke zu übernehmen. Sein Antrag wurde nicht angenommen, indes erhielt er die Zusage strengster Überwachung der Vorstadtbühnen — auf dem Papier. Sie ersreuten sich indes weiter großer Freiheiten, während für die Hostheater sich die Maßregeln verschärsten. Entsprechend den strengeren Vorschriften für die Büchercensur, die am 27. Juli 1791 »in Hinblick auf die jetzigen bedenklichen und

¹ Es ist ebenso unwahr als böswillig, was J. F. Reichard in seinen »Vertrauten Briefen« 1810 (Band 2, Seite 120) sagt: »Die Hauptschuld an dem Niedergange des Theaters hat Braun, der sich gar nichts aus der Kunst machte und nur seinen Gewinn suchte. Unglaubliche Sachen hört man von Braun erzählen, der so lange im Besitze der Hostheater war und sich große Rittergüter dabei erworben haben soll.«

kritischen Umstände und die dermaligen französischen Begebenheiten und Revolutionen« abgeändert worden waren, erfuhren auch die Weisungen für den dramatischen Censor eine Revision. »Dass in einem wohlgeordneten Staate über die kluge Ausspendung des Reichthums des Geistes ebensowhl wie über jeden anderen Genus des gesellschaftlichen Lebens eine Art Staatspolizei walten müsse«, war Grundsatz der Regierung. Unendlich bezeichnend für den Geist der Zeiten ist ein crasser Fall, der mit dem Theater im Zusammenhange steht. Er betrifft Lessing, den einst das Burgtheater zu seinem Leiter zu gewinnen versucht hatte. Zu einem Denkmal Lessings hatte Kaiser Leopold II. 100 Ducaten Beitrag versprochen. Wie diese eingesordert werden, fragt Rosenberg den Kaiser, was in dieser Sache zu geschehen habe. Da der dermalige Pächter nicht zur Zahlung verhalten werden könne, so entstehe die Frage, »ob E. M. dem Lessing, der mit seinen Schrifften sowohl wider Religion als die Souveräne Staats-Versassung so schlechte und irrige Lehren seinen allerorts verbreiteten Schülern hinterlassen hat, dieses Denkmal zu setzen würdig finden: in diesem Falle wären die 100 Ducaten, welche freilich seine Anhänger von dem höchsten Kaiser erschlichen, aus dem k. k. Universalzahlamte anzuweisen« (14. August 1795); der Kaiser bewilligt diese Summe am 25. August.

Für die von Braun geplante Erweiterung der Cenfur auf die Vorstadttheater hat gewiß im Sinne des bekannten Cenfors Hägelin (f. Seite 42 ff.) der Adjunct Escherich eine bisher ungedruckte »Unmaßgebliche Amts-Vorschrift für einen dramatischen Cenfor in Wien« verfaßt, aus der das Wichtigste mitgetheilt werde.

Der Versasser schildert mit Citaten aus classischen Schriftstellern die große Wirkung dramatischer Darstellungen auf den Menschen. In ihr liegt auch die große Gefahr derselben. »Unter dieser Voraussetzung möchte wohl in jedem Falle eine ordentliche dramatische Censur gute Dienste leisten, doch vielleicht nie besser als in den gegenwärtigen Zeiten, wo sich bekanntlich in jedem zahlreicheren Publicum die religiösen und politischen Meinungen nur zu sehr durchkreuzen. Daraus ergeben sich die ungeheueren Ansorderungen, denen ein richtiger Censor genügen soll, aber selten genügt. Grundbedingungen sind: *a) Vor allem soll ein dramatischer Censor, wie es jedes biedren Deutschen heiligste Pslicht ist, Gott und seinem Fürsten aus Herzensgrund zugethan sein, folglich auch Religion und Regierung und was damit näher verbunden sein mag, immer in reiner allgemeiner Achtung zu erhalten suchen, und deswegen jeden Scherz oder Spott, der gegen dieselben in irgend einem Theatergedichte vorkommt, ohne Gnade wegstreichen. b) So wie ein dramatischer Censor für seine Person weder zu viel Vorliebe noch auch Abneigung gegen einen Stand oder Nation haben soll, so dars er auch nie erlauben, dass ganze Stände und Nationen im Allgemeinen herabgewürdigt, noch die Thorheiten und Ausschweifungen eines derselben anders als mit schonender Mäßigung und ohne alle Bitterkeit gerügt und gebessert werden. c) Trauerspiele, welche schon an sich und ihrer ursprünglichen Bestimmung gemäß tiesere Züge in die Herzen der Zuschauer ätzen und hestigere Empfindungen erregen, soll ein kluger Censor auch, sowie überhaupt alle ernstern Schauspiele noch ungleich genauer beurtheilen, als die niedrige Komödie, die insgemein nur oberflächliche Spuren hinterläfst. d) Theatergedichte, die besonders Fürstenliebe und reinen Patriotismus einslößen, oder Muster von guten, liebenswürdigen Regenten, von deutscher Biederheit, ungeheuchelter Unterthanen-Treue, bürgerlicher Rochtschaffenheit, geselligen Pslichten und häuslicher Glückseligkeit darstellen und überhaupt eine Moralität, lobenswürdige Volkstugenden und unschuldige Lebenssreuden fördern, verdienen ganz vorzügliche Empsehlung. e) Schauspiele, welche die gefährliche Schwärmerey unseres Zeitalters, Aufruhr und Verschwörungen und Intoleranz und Nationalhaß reizend darstellen und empsehlen, oder durch Beyspiele von Barbarey und Grausamkeit einiger ehemaliger Regenten auch Verdacht und Abneigung gegen die bessern Fürsten unserer Zeit verbreiten, sollen nie genehmigt werden. f) Dramatische Missgeburthen, deren poetischer Werth unter aller Kritik steht, die insgemein nichts weiter als sade Possen und elende Farcen enthalten, und dergleichen leider in Wiens Vorstädten häufig ausgeführt werden, sollen, wenn sie sich auch nicht gegen Religion, Staat und Sitten verstofsen, doch nicht leicht genehmigt werden. Bekanntlich wird der pöbelhaste Geschmack und all der Unsinn, welcher gewöhnlich in solchen Stücken herrscht, besonders von Reisenden und von ausländischen Kunstrichtern sehr nachtheilig unserer Nation und wohl gar der Regierung, Theaterdirection und Censur zur Last gelegt und ein entehrender Schluss auf unseren Nationalgeschmack und Bildung gemacht. Eine strengere Censur würde diejenigen von unseren Theaterdichtern, welche hinlänglich Talente besitzen, zur sleissigeren Lecture classischer Schristen, kluger Auswahl eines Stoffs und genauerer Bearbeitung ihrer Versuche nöthigen, die unberusenen Miethlinge aber zu jenen Geschäften zurückweisen, wozu sie die Natur eigentlich bestimmt haben mag. g) Immerhin mögen in den österreichischen Provinz-Theatern und besonders in den wienerischen Vorstädten Komödien und Singspiele von minder seinem Geschmack, mehr Popularität und Volkston, ausgeführt und dazu Handlungen aus der bürgerlichen Welt bearbeitet werden; . . . immer follen sie doch moralischen Nutzen schaffen, bürgerliche Pflichten und gesellige Volkstugenden auf eine angenehme Art ans Herz legen, nicht immer und immer nur zu sinnliche Liebeleien, alltägliche Heurathen und Entführungen darstellen und überhaupt viel mehr auf Kosten des Lasters und gemeinschädlicher Thorheiten und durch natürlichen unschuldigen Witz als blos durch abentheuerliche Karikaturen, Faunen-Sitten und Bocksprünge ein wieherndes Gelächter zu erregen suchen. h) Aus erwähnter Ursache sollen auch schmutzige Ausdrücke oder sogenannte Zoten und ungezogene Zweydeutigkeiten, deren eigentlicher Sinn auf eben gedachten Theatern nicht felten von einigen Schauspielern mittels Declamation und Gebärden noch sinnlicher und eben darum noch nachtheiliger gemacht wird, immer forgsältig weggeschnitten werden. Unter i) wird Aussicht des Cenfors im Theater gesordert. *k) Überhaupt soll es ein Censor mit jenen Theaterprodukten, welche für die Vorstädte bestimmt sind, noch viel genauer als mit den Schauspielen für die Hostheater nehmen. Diese werden doch der höheren Einlage wegen größtentheils vom Adel und gebildeten Leuten besucht, deren Einsicht und Bescheidenheit, im Falle auch ein etwas kritischer Ausdruck vorkäme, die Sache gehörig auseinander zu setzen und zu beurtheilen weiß; dagegen zu den Vorstadttheatern theils das merklich geringere Eintrittsgeld, theils ihre natürliche Lage und Nachbarschast immer auch einen größeren Theil gemeiner roher Leute, viel Jugend und manchmal sogar Kinder heranlockt. 1) Gesetzt aber, dass manche Theatergedichte im Ganzen genommen, wahren innerlichen Werth und gehöriges Interesse hätten, jedoch in einer oder anderen Stelle oder Scene etwas gegen unsere religiöse oder politische Grundfätze oder Lokalumstände versähen, so sollte der Censor für die gute Sache und zur Ermunterung dramatischer Talente sich jedesmal die Mühe geben, dergleichen Auswüchse, jedoch ohne Nachtheil des Ganzen entweder wegzuschneiden oder möglichst zu ändern. Jedoch soll bey dergleichen Abänderungen, besonders im politischen Fache, immer alle mögliche Bescheidenheit und Mässigung beobachtet werden, damit der kritische Theil des Publicums nie Ursache habe, auf Ängstlichkeit und Furcht von Seite der Regierung zu schließen oder den Censor einer zu sclavischen Schmeichelei und eigennützigen Parteilichkeit zu beschuldigen. So eine zu auffallende Bemerkung möchte vielleicht eben so viel schaden als zu forgloße Nachsicht«. Unter m) wird noch vorgeschlagen, dass der Censor eine Skizze des Stücks der Theaterdirection »zum beliebigen Vorschmacke« mittheile.

Diese Andeutungen erscheinen ins Specielle ausgeführt durch die große Instruction, welche Hägelin für die Theatercenfur in Ungarn 1796 abfaste.

In ihr, die Gloffy vollinhaltlich veröffentlicht hat, werden alle Gebrechen des Stoffes, wie des Dialoges wider Religion, Staat und Sitte, fowie im Hinblicke auf die Zeitumstände ausführlich erörtert. Aus ihr erfahren wir, dass »Kabale und Liebe« unzulässig war wegen der anstößigen fürstlichen Maitreffe; dass nicht nur keine religiöfen Gleissner und Betbrüder, sondern auch keine geistlichen Personen, felbst nicht protestantische, auf die Scene gebracht werden durften; dass sich Begebenheiten aus der öfterreichischen Geschichte, die nachtheilig für die Regenten erscheinen konnten, wie Dramen vom Tell oder dem Aufstande der Niederlande, von vornherein ausfchloffen, womit der »Egmont« verboten war; ja felbst der »Tancred« wird abgelehnt, weil hier Vafallen ihrem Könige schimpslich begegnen. Ebensowenig darf die Hinrichtung einer gekrönten Person vor Augen gestellt werden. Unzulässig sind ferner alle grässlichen Verbrechen, wie Kindesmord, unsittliche Handlungen, wie Ehebruch. Nie darf eine Frau die sträflichen Anträge eines Mannes, auch nur zum Scheine, annehmen, es wiffe denn das Publicum genau, dass sie ihn nur beschämen will, ja, die Censur hat darauf zu achten, dass nie zwei verliebte Perfonen allein miteinander von der Scene abtreten. Auch im Dialoge werden eine Reihe von Ausdrücken, befonders biblifcher Herkunft, beanstandet. Diese strengen Massregeln wurden durch eine Verordnung des Baron Braun vom 10. Februar 1795 noch überboten, welcher zufolge jeder Künstler »bey eigener Verantwortung folche Stellen in Rollen alter Stücke, die feine eigene Klugheit für bedenklich erkennt, dem Inspicienten anzuzeigen und die Abänderung mit ihm auf der Stelle zu verabreden« habe. Ein Gedanke, ganz aus dem Geiste des Spionagefystems jener Zeit entsprungen und wohl geeignet, jeden künstlerischen Aufschwung hintanzuhalten, wenn er nicht zum Glücke keine oder nur höchst unbedeutende praktische Anwendung gefunden zu haben scheint. Es genügte schon vollkommen, was der thatfächlich sehr aufmerksame Censor verwarf und eigenhändig verbefferte.

Schillers »Fiesco« verschwindet mit dem 8. December 1793, um erst 1800 wieder hervorzutreten.² Auch der »Julius von Tarent« von Leisewitz tritt 1791 von der Bühne ab, wenn auch die Censur ihn in eingreisendster Weise schon neugestaltet hatte, wie hier als Nachtrag zur Erwähnung der ersten Aufführung (Seite 86) ausgeführt werden möge. Aus dem Erzbischof von Tarent wird Massoleni, des Fürsten Bruder, aus der Äbtissin Laurana Mutter Blancas, die nicht in einem Kloster lebt, sondern einen »einfamen Aufenthalt« gewählt hat. Alle Stellen, die von Religion reden oder nur dahin deuten, fallen. Vollständig abgeändert wurde der Schluss. Im Originale opfert der Vater seinen Sohn an der Leiche des Bruders. Die Bearbeitung bringt hier einen ganz neuen Dialog:

»Fürst: Von meinen Händen stirbst Du nicht — auch nicht von Deiner Hand. Das Gesetz soll Dein Richter seyn — ihm überlasse ich den Brudermörder.

Guido: Schaudervoll löffentliche Schmach erträgt Guido nicht. Meine Faust fündigte, meine Faust foll mich strasen.

Fürst: So willst Du Meuchelmord durch Selbstmord abbüssen? — Der Vater vergibt Guido — der Fürst gehorcht seinen Pslichten — Noch einmahl umarme mich, mein Sohn! Verbannt sei von mir der Verbrecher! (Entsernt ihn.) — Solch ein gräuliches Loos mußte mein Antheil seyn! — ich unterliege — (sinkt entkräftet an den Tisch, den Dolch mit beyden Händen haltend. Guido eilt zu den Füßen des Vaters und durchstößt sich gewaltsam mit dem Dolch in dessen Händen.)

Fürst: Höllische That!

Guido: Mein Schickfal endet - Verföhnung, mein Bruder - Vater vergieb (stirbt).«

Zum Schlufs fagt Maffoleni: »Ehrfucht und Liebe tödtete Deine Söhne — Lebe Du noch lange als des Volkes Vater!«

- ¹ Jahrbuch der Grillparzer-Gefellschaft 7, Seite 298 bis 340.
- ² Hägelin bemerkt zum Fiesco in feiner Denkschrift: »welches Stück noch von Kaifer Joseph II. Zeiten her ist, wurde noch im vorjährigen Winter mit allerhöchster Genehmigung ausgeführt, welches aber künstig unterlassen werden wird«.

Offenbar gehörte in den Augen der Cenfur die That des Vaters zu den schrecklichsten Dingen, denen felbst der auch nicht gerne gestattete Selbstmord vorzuziehen war. Im Jahre 1804 verbot aber Hägelin die Wiederaufführung des Stückes überhaupt. Der Bearbeiter ist nicht genannt, er ist aber wahrscheinlich derselbe, der die in Hägelins Denkschrift als unmöglich bezeichnete »Sonnenjungfrau« Kotzebues für die Wiener Bühne zurichtete: der Theaterdichter J. F. Jünger. Ihm gelang bei Kotzebues Werke das Kunststück, Cora »von ihrer Schwangerschaft zu befreyen«, wie Lange in seiner Selbstbiographie (Seite 163) sagt, und ihre Geständnisse in ein blosses Bekenntnis ihrer Liebe zu Rolla umzuarbeiten. Ein anderes Stück Kotzebues musste sich gar eine Umänderung des Titels gefallen laffen. Aus dem »Kind der Liebe« wurde »Der Strafsenräuber aus kindlicher Liebe«, einige anstößige Stellen wurden ganz beseitigt aus dem Stücke, das man nicht nach dem Originale, sondern in einer Umarbeitung Schinks gab, gegen die der Verfasser lebhaft protestirte. Er selbst hatte, brieflichen Vorstellungen Jüngers nachgebend, den Priester in einen Hofmeister verwandelt. Gelegentlich wird ein Stück noch nachträglich verboten, wie Kratters »Alexander Menzikoff« nach der ersten Aufführung (9. Mai 1794), und zwar einer brieflichen Nachricht zufolge »vom Erzherzog Palatinus wegen gewiffer Anzüglichkeiten«. Correcturen finden sich fast in jedem Stücke. Nirgends darf ein Geistlicher bleiben, im »Mädchen von Marienburg« tritt an feine Stelle ein Schulrector, genau wie in einem ganz dummen, nur zweimal gespielten Stücke Engels »Das Mutterpferd« (4. October 1797); in Jüngers »Freundschaft und Argwohn« kommt ein Mädchen statt aus dem Kloster aus der Kostschule. Man fucht jede Zweideutigkeit auf: ein Mädchen foll nicht Fleisch und Blut, sondern nur das Herz auf dem rechten Flecke haben, ein Vater darf sich nicht einen »Erben und Stammhalter aus seinem Blute«, fondern »einen ehelichen Erben« wünschen. In Zieglers »Freunden« foll die Frau fagen: »Mein weibliches Gefühl vermisste in ihm das Feste, das Männliche«; der Censor ändert: »den sesten männlichen Sinn«. Was dadurch verbeffert wird, wenn es statt »Sie haben in ihren Armen gelegen« »Sie haben Wonne durch sie genossen« heifst, ist schwer einzusehen. Biblische Wendungen, wie »alt wie Methusalem« werden, entsprechend der Instruction Hägelins, zu »alt wie Nestor«. Statt »Ich lasse mir weder Teufel noch Hölle rauben« fetzt der Cenfor: »Ich lasse mir nichts von dem nehmen, was meine Großmutter mir erzählte«. Dieser Passus stammt aus Gotters »Erbschleicher« (13. Mai 1791), die sich überhaupt großer Sorgfalt von Seite der Cenfur erfreuten. Für »Hofrath« wird immer »Amtsrath« eingesetzt, von Freimaurern darf nicht die Rede sein. »Sie scheinen ein moderner Freigeist zu sein« wird in »Sie scheinen nicht viel Glauben zu besitzen« verwandelt. Das Dienstmädchen räth in dieser vergröberten Nachahmung des »Eingebildeten Kranken« ihrem Herrn, sich todt zu stellen, wie »Karl V., der sich zum Spass begraben lässt«; dafür steht corrigirt: »wie jener, ich weiß nicht, wer es war«. Nationale Empfindlichkeit wird offenbar geschont, wenn in Zieglers »Hausdoctor« nicht »Schwaben« erst mit dem fünfzigsten Jahr klug werden dürfen, fondern »gewiffe Landsleute«. Bis auf die Scenerie erstreckt sich die Aufmerksamkeit. In den genannten »Freunden« foll an der Wand ein Luther zwischen zwei Gustav Adolf-Bildern hängen; der Rothstift hat diesem ganzen Zimmerschmuck ein rasches Ende gemacht.

Unter folchen Umständen war die Bereicherung des Repertoires eine fehr schwierige Sache.

Die Jahre vor Brauns Antritte find arm an guten Novitäten. Vom 12. April 1790 bis zum Schluffe des Jahres wurden 76 Stücke, darunter 10 Novitäten, 1791 90 Stücke, darunter 12 Novitäten, 1792 93 Stücke, darunter 14 Novitäten, 1793 112 Stücke mit 16 Novitäten gegeben. Diese Zahlen wären nicht so gering, wenn auch immer Erfolg mit den Stücken verbunden gewesen wäre. 1793 verunglückte die Hälfte der Novitäten. Manche Neuigkeiten, selbst von renommirten Autoren, sind mit der zweiten oder höchstens dritten Aufführung begraben, ja einige Stücke bringen es überhaupt nur zur Première. Den Grundstock des Repertoires bilden zunächst die Stücke aus der Zeit des Josephinischen Burgtheaters, vor allem die Werke Schröders, Stephanies d. J., Weidmanns u. a. Aber bald drängen neue Bühnen-

praktiker die veraltenden Vorgänger zurück. In erster Linie stehen Iffland und Kotzebue. Zunächst hat wohl der Erstgenannte mit seinen moralisirenden Gemälden aus der Sphäre des Bürgerthums den Vorfprung: wenn der von Belehrung triefende »Frauenstand« (29. Juni 1790) auch mit vier Vorstellungen abgethan erscheint, 1 erreichen dafür die »Hagestolzen« (13. Juli 1792) gleich im ersten Jahre die stattliche Zahl von neun Aufführungen, um als Paraderolle für Naive nie wieder gänzlich zu verschwinden, das hyperconservative »Alte und neue Welt« (19. October 1792) schlägt mit 11 Aufführungen in dritthalb Monaten alle übrigen Novitäten; »Allzu scharf macht schartig« (9. Februar 1793) und die »Reife nach der Stadt« (12. Februar 1794), die den Gegenfatz der bäuerlichen, jungen, biederen Leute und der städtischen verlogenen Modemenschen in drastischen Situationen dem Publicum fehr zu Danke ausmalte, erzielten ähnliche Refultate. Aber schon wagt es die Kritik, Stücke, wie das »Scheinverdienst« (10. Juni 1793), langweilig zu nennen und öfters über die vielen Predigten des Autors zu klagen. Kotzebue, mit dem Brockmann das Hoftheater in Verbindung gefetzt hatte, feierte zunächst mit »Menschenhaß und Reue« anhaltende Triumphe; sie finden noch eine Steigerung in den großen Erfolgen der »Indianer in England« (12. April 1790) mit der fprichwörtlich gewordenen Naiventype Gurli und der »Sonnenjungfrau(en)« (5. Jänner 1791), die gleich im ersten Jahre mit 16 Aufführungen allen anderen Stücken voranging und schon durch die ungewöhnlich glänzende Ausstattung das Publicum schaarenweise ins Theater lockte. Sichere Zugstücke wurden auch die Rührkomödien »Der Strafsenräuber aus kindlicher Liebe« (25. April 1791 ²) und »Armuth und Edelfinn« (24. März 1794). Dagegen scheute sich das Publicum nicht, den »Eremit auf Formentera« (25. August 1793) einfach abzulehnen. »Man liefs die zum Gefange bestimmten Verfe weg. Hätte man doch auch die Profa weggelassen« meint ein Kritiker.

Unter dem Banne der führenden Schriftsteller stehen auch die heimischen Autoren. Unter ihnen find vor Allem Jünger³ und Ziegler zu nennen. Der Erstere (vergl. Seite 99), mit dem Wiener Hoftheater in fester Verbindung, hat alle seine zahlreichen Stücke den Kräften seiner Bühne geschickt anzupassen gewufst. Am deutlichsten tritt der Typus seines Lustspiels in »Maske für Maske« (25. Mai 1792), einem seiner beliebtesten Stücke, das er Marivaux nachbildet, hervor. Wie alt ist die Idee, dass Fräulein und Zofe, einen Freier zu prüfen, ihre Rollen vertauschen, während Herr und Diener zu dem nämlichen Zwecke dasielbe thun! Aber die dankbaren Spieleffecte, die sich aus ihr ergeben, sind weder Frau Adamberger und Frau Schütz noch Herrn Klingmann und Weidmann entgangen. Ebenfo laffen sich Erfolge erklären, wie die der »Entführung« (10. Mai 1790), des »Er mengt sich in Alles« (23. August 1791), eines Stückes nach dem Englischen, in dem Weidmann als »Gschaftelhuber« - der Wiener Ausdruck ist hier ganz am Platze — eine brillante Charge geboten war. Ein reines Schauspielerftück, die lange gespielte »Komödie aus dem Stegreif« (5. Juni 1794) bringt Herrn und Diener als Komödianten verkleidet und läfst sie vor einem theaterliebenden Baron, dessen Tochter gefreit werden foll, verschiedene Scenen aufführen, eine Idee, fast so alt wie das Theater selbst und ebenso unsterblich. Sein stärkster Concurrent wird F. W. Ziegler, dessen dichterische Producte für die Bühne wichtiger sind als feine schauspielerischen Leistungen; er ist weit vielseitiger und hat im Anschlusse an alle möglichen Vorbilder die echten Schauspielerstücke, reich an crasser Wirkung und gesuchtem Effecte geschrieben. Seine Überproduction wurde auch von den Zeitgenoffen öfter hart getadelt: er hat, meint ein Recenfent, in zwei bis drei Jahren so viele Stücke geschrieben, als Racine in seinem ganzen Leben. In der Art

¹ Eine geschriebene Zeitung »Der heimliche Botschafter« meldet unter dem 19. März 1791, dass dieses Stück eine Berusung Ifflands durch die Kaiserin veranlasst habe (s. F. Schöchtner im Wiener Communal-Calender 1902, Seite 551 ff). Auch Iffland selbst erzählt, dass der Antrag, den ihm Brockmann 1789 gemacht hatte, 1790 erneuert, aber abgelehnt wurde, wie ein Brief an Stephanie d. J. sagt (s. »Meine theatralische Laufbahn«, herausgegeben v. H. Holstein, XXXVII f, 81 ff.).

² Der erwähnte »Heimliche Botschafter« theilt am 6. Mai mit, dass das »so beliebte Schauspiel weiter aufzusühren unterfagt worden« sei. Thatfächlich fand im Jahre 1791 die dritte und letzte Vorstellung am 1. Mai statt, und erst vom 17. August 1792 ab sindet es sich wieder auf dem Spielplan.

³ Vgl. J. Minors Biographie Jüngers, Allgemeine Deutsche Biographie, Band 14, Seite 708.

Jüngers bringt er den »Seltenen Onkel« (24. Februar 1791), wo sich ein jugendlich leichtsinniger Mann in feine, natürlich ungemein neckische Nichte verliebt und durch eine mit echtestem Theaterblick durchgeführte Spielscene hindurch in seinen Empfindungen fortwährend schwankt. Nach den thränenüberströmten Lorbeern Ifflands und Kotzebues langen viele Ruhmbegierige. Eine Dichterin Marie Sophie Weikard bringt (27. August 1792) ihr nicht ungünstig aufgenommenes Schauspiel »Reue mildert Verbrechen«, ganz »Menschenhass und Reue« nachempfunden, in dem Wiederfinden einer Gattin mit ihrem Gemahl, der sie und das natürlich ebenfalls nicht fehlende Kind verlassen hat, gipfelnd; aber die Copie übertrifft das Original noch an Jammer und Rührfeligkeit. Die Verföhnung eines vornehmen Vaters mit feinen unebenbürtig vermählten Kindern schildert Hagemanns ländliches Gemälde »Der Maitag« (16. Mai 1793), das zwar von der Kritik als leer an Handlung und Interesse bezeichnet wird, aber doch noch lange Jahre auf der Bühne fortlebt. Die Polemik gegen moderne Erziehung und Standesvorurtheile durchzieht Ifflands »Alte und neue Welt« und Babos vielgespieltes »Bürgerglück« (20. Juli 1791, noch im selben Jahre elsmal gegeben), wo eine Hofräthin ihre Söhne zum Trotz der hochmüthigen Verwandten freudigst als brave Handwerker begrüßt. 1 — In demselben Fahrwasser bewegt sich F. X. Hubers »Julchen, oder Liebe Mädchen spiegelt Euch!« (1. September 1793, elfmal im selben Jahre), schon im Titel die moralisirende Tendenz scharf betonend, die auch mit stark docirenden Wendungen in dem Gegensatze zwischen dem bösen Julchen, die durch ihre Verschwendungssucht ihren Vater ins Unglück ftürzt, und dem braven Lottchen, das mit ihrem dem Onkel unbekannten Reichthum ihn von der Schande rettet, zum Ausdruck kommt. Denselben Contrast führt das Stück des Freiherrn von Clesheim » Herr Spul oder Ächtheit ohne Schimmer « (28. Mai 1794) vor. Hier ist die Tochter des altväterischen Spul Louise eine affectirte Modedame, fein Mündel Fanny ein echtes Naturkind wie Gurli, die fogar ihr Liebesgefühl nicht versteht und erst nach dem Verzichte des großmüthigen Grafen, der um sie wirbt, ihre Empfindung für ihr männliches Gegenstück, den auf dem Lande erzogenen Fritz, begreift. Hier herrscht aufdringlichste Biedermeierei, neben derber Rohheit in der Komik, die, zumeist wie hier, durch einen französisch radebrechenden Gecken repräsentirt ist. Überall wird Jagd nach applausziehenden Schlagern gemacht. Spul lernt den Grafen, trotz des Widerwillens, den er gegen Aristokraten hat, achten und versichert ihn:

»Ihr habt bürgerliche Tugenden wie wir, nur in einem höheren Grade. Wo folcher Adel dem Bürger die Hand zum Bunde reicht, da ist unerschütterlich Thron und Unterthanenglück.« Und der Graf erwidert: »Jawohl! denn nur zum Fusse des Thrones blüht der Unterthanen Glück.«

Den beliebten Contrast zwischen den ehrlichen Bauern und den verderbten Stadtbewohnern bringt auch Zieglers »Weltton und Herzensgüte« (27. November 1793), wo der Landmann Fritz seinen Bruder, den Präsidenten, vor dem Criminal rettet; eine Episode bildet die ziemlich unzweideutig behandelte Geschichte eines Kammermädchens, die »von beiden Brüdern in Ehre und Unehre geliebt wird«, wie der Recensent der »Österreichischen Monatsschrift«, wahrscheinlich Schreyvogel, in seiner ironisirenden Besprechung sagt. Der Fürst, der, in einer Familie als Wohlthäter und Haussreund verkehrend, gerade als das Gericht seine Arme ausstreckt, seine Würde mit dem Sterne an der Brust beweist, kehrt wieder in seinem »Incognito« (26. December 1793), dessen Vorrede erklärt, der Vorzug des rührenden Dramas vor dem Lustspiele sei längst bewiesen.

Gegen das bürgerliche Rührstück treten fämmtliche übrigen Gattungen des Dramas stark zurück. Von Werken der Classiker erscheinen Lessings »Minna von Barnhelm« und »Emilia Galotti«, Shakespeares »Lear«,»Othello«,»Hamlet«,»Imogen«(Cymbelin), wozu 1793 eine Bearbeitung von» Viel Lärm um Nichts« von Beck unter dem Titel »Die Quälgeister« kam,² durchschnittlich mit ein bis zwei Vorstellungen im Jahre. Nachdem Schillers »Fiesco«, wie schon erwähnt, mit dem Jahre 1793 zurückgelegt worden war,

¹ Der Verfasser erhielt nach dem »Heimlichen Botschaster« von der Gemeinde Wien ein Dankschreiben und eine Medaille.

² Die »Oesterreichische Monatsschrist« urtheilt darüber: »Das Shakespeare'sche Lustspiel ist weder für unsere Zeiten noch für unsere Sitten. Indessen hat doch ein schreiblustiger Autor für gut besunden, uns diesen nicht schmackhasten Pudding in einer deutschen, etwas langen Brühe vorzusetzen«.

vertreten nur Goethes »Geschwister« und »Erwin und Elmire« (in einer auch die Lieder in Prosa auflösenden Bearbeitung L. F. Hubers) das Drama Weimars. Das ernste Schauspiel ist sonst noch vornehmlich repräsentirt durch die »Gunst der Fürsten oder Elisabeth und Essex« (von Schmidt), die Maria Stuart (von Spiefs), die Elfride von Bertuch, den Richard III. Weifses. Die Mehrzahl diefer Stücke erhielt die Sacco auf dem Spielplan, das Drama Weifses wurde aufgenommen, als der alte Tyrannenagent Bergobzoom im Jahre 1792 wieder engagirt worden war. Was an Neuheiten in diefer Gattung vorgeführt wurde, fand gar keinen Anklang: das entsetzliche Trauerspiel eines Schauspielers Korompay, Anna Boleyn (8. December 1792), das fich nachträglich noch als ein nur mit gutem Ausgange versehenes Plagiat an einem Drama J. v. Sodens erwies, verschwand nach drei Aufführungen. Auch die Römertragödie Virginia des gänzlich abgethanen Ayrenhoff, deffen »Poftzug« fich noch durch etliche Jahre weiterschleppte, wurde zwar bei der Erstaufführung (9. Juni 1790) durch Kaifer Leopolds ersten Theaterbefuch ausgezeichnet, überlebte aber die zweite Vorstellung nicht. Wie berichtet wird, habe sie der Verfaffer felbst »der damaligen Zeitverhältniffe wegen« zurückgezogen. Ein langes Dafein wäre ihr aber keineswegs bescheert gewesen, nachdem das Publicum eine so sichtliche Abneigung gegen Versstücke, die es nicht für das Theater geschrieben erklärte, zur Schau trug, dass noch 1794 ein Stück vom Regie-Collegium nur feiner metrischen Form wegen abgelehnt wurde.

Desto treuer blieb der Erfolg dem Ritterstücke. Unverwüstlich erhält sich die »Agnes Bernauer« Törrings, die »Erwine von Steinheim« von Spiefs, während der »Bayard« von Werthes bald verschwindet. Er findet aber reichen Erfatz in neuen Werken. Ich nenne hier zunächst den »Rudolf von Felseck oder die Schwarzthaler Mühle« des oben erwähnten Korompay (6. October 1792), eine der schlimmsten Ausgeburten; da gibt es räuberische Überfälle, Entsührungen, heimliches Gericht. Die Hauptscene spielt in der gespenstischen Mühle, in die der untadelige Felseck von seinen schwarzen Feinden gelockt wird: dort tritt er auf Todtengerippe, hört wimmernde Stimmen, Mörder tödten einen Unschuldigen . . Dazu die pathetisch groteske Sprache, die immer von Ritterehre und Pslicht zu declamiren weiß und sich zu Sätzen versteigt wie: »Wenn so ein Weib nicht eine Pause in die sortpflanzende Macht der Schöpfung drückt.« Kein Wunder, dass dieses Stück der Nachfolger des alten Spiels von Don Juan für den Allerfeelentag wurde! — Wenig Erfolg hat das Drama »Wülfing von Stubenberg« von dem Grazer Dramatiker Kalchberg (9. März 1794), das zu fehr an Erwine von Steinheim erinnert und in der Sprache allzu verstiegen gefunden wird. Die größten Triumphe erlebt aber das Ritterstück durch Ziegler, der sich da nach Herzenslust austobte und in verstiegendstem Pathos schwelgte. »Mathilde, Gräfin von Giessbach« (20. November 1790) bringt den in endlofen Tiraden ausgefochtenen Conflict in der Seele eines Mädchens, dessen Geliebter ihren Vater tödtete. Es wimmelt von Morden, Überraschungen, Enthüllungen, ebenso wie in »Die Pilger« (18. October 1791), die als eine Fortsetzung gedacht sind. Das Vehmgericht erscheint in »Barbarey und Größe« (27. April 1793); es ist interessant, wie Ziegler hier auf die Vorstellungen, die damals in Österreich gang und gäbe waren, einging. Barbarei ist das Vehmgericht, Größe der rechtmäßige Herrscher. Die Vehme bildet einen großen Orden, der seinen Mitgliedern, die unter ganz absonderlichen Ceremonien aufgenommen werden, den Mord an den besten Freunden zur Pflicht macht. »Freiheit ist Eure Lockpfeise, wenn Ihr Schwärmer zu Verbrechern machen wollt«, wird den Revolutionären vorgehalten. So spricht der Fürst aus: »Verflucht sey die Schwärmerey — sie ist die Pest der Menschen . . . Eine Hand voll Menschen will Millionen lehren, wie sie denken und handeln follen! Schänder der Menfchheit!« Deutlicher konnte die Tendenz kaum mehr aufgetragen werden.

Zwischen Ritterstück und Familienstück steht das historische Schauspiel, wie es am besten durch die großen Ersolge der Neunziger-Jahre: Babos »Strelitzen« (24. April 1790) und Kratters »Mädchen von Marienburg« (4. October 1793) repräsentirt wird. Beide Stücke verlegen ihre Handlung nach Russland,

¹ Siehe den Auffatz J. Wihans im Euphorion. Ergänzungsheft 1901, Seite 101 ff.

um in dem Czaren Peter einen aufgeklärten Regenten, kurz gefagt, einen Kaifer Joseph zu zeichnen. In den »Strelitzen«, die den Fürsten gnädig auch gegen irregeleitete Verschwörer zeigen, hören wir aus dem Munde des Czaren die Worte: »Der große Hause ist wider mich, weil ich ihn aus seinem lieben alten Schlas wecke«; und im »Mädchen von Marienburg«, wo der Herr der Reußen ein armes Mädchen freit, schildert der Kaiser selbst, wie sehr er gegen Fanatismus anzukämpsen habe und wie wenig er in seinen kühnen Plänen von den Unterthanen verstanden werde; gerade solche tendenziöse Bemerkungen sind es, die, nach Ausspruch zeitgenössischer Beobachter, aus die Wiener wirken.

So tönen vom Theater Echos jener Klagen, die am Sarge Josephs II. erklungen waren. Die Hauptsache jedoch bilden in dem ersten Stücke die Rührscenen der für ihren gefährdeten Sohn kämpsenden Mutter, in dem zweiten die protzigen Tugendreclamen, die das Mädchen Chatinka gegen ihr eigenes Gefühl und die ungerechten Vorwürse ihres sie verkennenden Vaters vorbringt, in einer Weise, wie der »Eipeldauer« richtig bemerkt, dass man glauben könne, sie habe alle neueren Romane studirt, »so pfissig weiss sie die Männer herumzudrehen«.

Der patriotischen Historie nähert sich Zieglers »Fürstengröße« (15. November 1791). Aber der Streit zwischen Ludwig von Bayern und Friedrich von Österreich dreht sich ausschließlich um den Besitz eines Weibes, und die Motive des Ritterstückes kehren zahlreich wieder. Dasselbe gilt von dem Drama des Schauspielers Sannens: »Der Deutsche und der Muselmann«, das während des Jahres 1792 häusig gegeben wurde. Ein christlicher Ritter erringt die Liebe einer Türkin, deren Vater ihm imponirend als echte ausgeklärte Persönlichkeit entgegentritt. Zum Schlusse, wo in dem commandirenden General gar ein Sohn des alten Ibrahim entdeckt wird, umarmen sich Muselmänner und Christen als



Aus: »Der Deutsche und der Muselmann« von Sannens.

Söhne eines Vaters. Hier fehlt auch die deutschthümelnde Tendenz nicht. So fragt Ibrahim den Ritter: »Ist Deine ganze Nation so unerschrocken wie Du?« und er erwidert stolz: »Wir sind Deutsche.« Oder er fagt ihm: »Schön sprechen könnt ihr Deutsche!« und erhält zur Antwort: »Noch schöner handeln!« Ein deutscher Reisender, der das Stück in Wien gesehen, erzählt,¹ dass die Schlusssentenzen, wie auch die Hiebe gegen die Geistlichkeit lebhaft beklatscht wurden. Großen Anklang fanden historische Lustspiele, voran Zieglers »Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person« (20. November 1790), das sich decennienlang auf der Wiener Bühne erhielt, uns dem Stoffe nach geläufig aus Lortzings »Waffenschmied«.

Auch die derbe Posse bleibt nicht ohne Vertreter. Dass Hanswurst nicht todt ist, lehrt schon ein Blick auf das Ritterstück, wo oft Knappen mit komischen Zügen vorkommen, noch mehr aber auf das oben erwähnte Drama: »Der Deutsche und der Muselmann.« Da haben wir einen Diener Flinker, der in seiner Gefräsigkeit, Angst und Prahlerei, seiner plumpen Liebelei mit der Zose direct dem Kasperl der Leopoldstädter Bühne Concurrenz macht, wie auch sogar der genannte fremdländische Beobachter deutlich erkennt.² Die Wiener Dichter brachten damit ihr Scherslein dem komischen Genius Josef Weidmanns dar. Ihm dankt der »Bettelstudent« und der Verfasser desselben, Paul Weidmann, seine sestelle im Repertoire, die er durch keines seiner anderen, auch mit den derbsten Mitteln und carikirtesten Figuren arbeitenden Stücke zu behaupten vermochte, wenn auch »Der Sonderling«, »Die schöne Wienerin« und die von der Kritik als »Kreuzerkomödie« gebrandmarkten »Drei Zwillingsschwestern« eine Zeitlang noch öfter gegeben werden. Es nimmt Wunder, dass der Theater-Calender von 1790 Worte des Lobes für diesen echten »Volksdichter« findet, der »im Sittenmalen vortresslich, im Plananlegen eigen, in Durchführung des Planes rasch und launig, im Dialogiren erbärmlich sei«.

Auf allen Gebieten des Dramas herrfcht also das Schauspielerstück; zu ihm gehört noch vorzüglich die bisher nicht erwähnte eigene Gattung des Melodramas, das durch die »Medea« von Gotter, die »Ariadne auf Naxos« von Brandes und die Neuigkeiten »Ariadne und Bacchus«,3 »Armida und Rinaldo« von Babo und »Pyramus und Thisbe« 4 mehr als genügend vertreten ist. Die schauspielerischen Anweisungen werden immer ausgedehnter und wortreicher. Ohne rechten Erfolg versucht man ältere Stücke wieder aufzunehmen. Werke von Destouches und Marivaux finden zwar die Anerkennung der Kritik, aber nicht den Zuspruch des Publicums, das bei der Aufführung von Sédaines: »Das Duell oder der Weise in der That« (19. October 1793) zischte. »O meine Wiener,« ruft die »Österreichische Monatsschrift« aus, »hättet ihr doch dieses Zischen für die nächste Aufführung des Rudolf von Felseck gespart! Aber da werdet ihr wohl wieder durch Klatschen Eure Hände entehren!« Einer regelmäßigen Repertoire-Bildung bereiteten auch Krankheiten der Mitglieder öfter Verlegenheiten.5

- ¹ Bemerkungen über Menschen und Sitten auf einer Reise. 1794.
- ² »Hanswurft, der Bediente, der feine Rolle zwar gut machte, aber ein Auswuchs des ernsthaften Spieles war und vielleicht beweiset, dass es damit noch immer ein wenig im Nationaltheater spukt.« (Bemerkungen auf einer Reise etc. 1794.) Ähnlich in »Vertraute Briese zur Charakteristik von Wien« 1793: »Weidmann spielt komische Rollen nach dem Wiener Dialect. Sobald man sich daran gewöhnt hat, wird man lachen, wenn dieser Casperl seine Schwänke vorträgt! Da einmal nach der Sitte des Landes der Casperle eine sehr wichtige Person ist, so muß das Hostheater dessen Platz
- 3 Mit Musik von Frl. v. Paradies, am 6. Juli 1794 gegeben. Die »Wiener Zeitung« Nr. 55 berichtet: »Nach langanhaltendem Beysall erschien das Fräulein im Geleit von Ariadne (Frl. Müller) und wurde mit frohem Zujauchzen bewillkommnet; ihre Danksagung war sür Geber und Empfängerin zugleich ehrenvoll, indem sie gerührt betheuerte, dass niemals ein Beysall sie so sehr entzückt habe, wie dieser Beysall ihrer Vaterstadt. . . . Ein allgemeines, schmeichelhastes Nachrusen begleitete noch ihren Abgang.«
- 4 Der Eipeldauer schreibt darüber: »ein Melodrama auf deutsch a gemischte Speis. Da machens a Musik und da jammerns wie in einer Charfreitagscantate eines herab. Hernach kommt einer, der sich ersticht, hernach kommt wieder Eine, die ersticht sich auch und so ists Melodrami sertig.«
- ⁵ Am 12. Februar 1791 trägt der Theaterzettel den Vermerk: »Die fortdauernden und noch immer währenden Krankheiten fo vicler Mitglieder des Theaters hindern nicht allein die Aufführung neuer, fondern auch anderer vom Publicum gern gesehener Stücke, welches Unterzeichneter hiermit bekannt zu machen, für seine Pslicht hält. Brockmann.« Am 23. Februar 1794 heißt es: »Wegen anhaltender Krankheit des Herrn Brockmann muß das neue, schon einstudirte Stück noch aufgeschoben werden und wegen der Madame Adamberger und mehrerer Mitglieder Krankheit kann von den beliebten Neuheiten gegenwärtig keine gegeben werden.« Diese Ankündigung wird am 1. Februar ziemlich wörtlich wiederholt, am 10. kann »wegen plötzlicher Krankheit des Herrn Ziegler und noch mehrerer Mitglieder« nichts gegeben werden als »Ariadne auf Naxos« (mit Ballet).

Weder Brockmann noch der eingesetzte Schauspielerausschus hatten es vermocht, das deutsche Schauspiel auf die geistige Höhe der Literatur seiner Zeit zu heben. Was an freigesinnteren Stücken gegeben wurde, erfuhr von maßgebender Seite Tadel. Am 6. October 1792 richtet Rosenberg an Seine Majestät die Bitte, »die künstige Direction dahin gemessenst anzuhalten, daß nicht wie bisher so viel volksversührerische und der Religion verfängliche deutsche Stücke ausgesührt werden möchten«, und so wünschen auch die »Annalen des Theaters« 1793, daß die »Sturm- und Drangstücke seineren Stücken Platz machen« möchten. Ein anderes, aber ebenso verdammendes Urtheil, das entschieden berechtigter scheint, fällen die »Vertrauten Briefe aus Wien« (1793).

In der Auswahl der Theaterstücke ist man in Wien sehr unglücklich. Von dem Theaterausschuss einer Nationalbühne sollte man doch erwarten, dass er die auszusührenden Stücke besser wähle, und nicht so viele sade, wässerige und seichte Producte von Leuten ihres Gelichters ausnehme. . . . Dieses gilt auch von den ritterlichen Schauspielen eines Ziegler, die doch in Rücksicht des Tons, des Stoffs und der Bearbeitung so weit und zu weit zurück sind, dass sie aus einem großen Theater sollten gegeben werden — aber die Herren des Ausschusses haben diese Stücke aus Parteylichkeit ausgessührt und besser verworsen. Wie sade sind nicht die Ritterspiele aus den alten barbarischen Zeiten . . . so schlecht die Stoffe dieser Stücke sind, noch schlechter ist die Bearbeitung der Scenen und das Colorit. . . Nicht viel besser sind die Stephanie'schen Stücke, die aber großen Theils nach französischen und englischen Mustern zugeschnitten sind. Jüngers Stücke sind wegen des Conversations-Tones und der Bekanntschaft mit dem heutigen Welt- und Modeton beliebt.

Noch 1793 constatirt die »Österreichische Monatsschrift«, das kaum der hundertste Theil der Zuschauer das regelmäßige Theater liebe und die »Wiener Theaterkritik« desselben Jahres klagt, wie verderbt der Geschmack durch Ritterstücke sei, dass man bei guten Familienstücken kalt bleibe und nur nach Tournieren und Gesechten verlange. Der Eipeldauer lässt seinen Repräsentanten der Wiener bürgerlichen Lebewelt über die regelmäßigen Stücke mit ihrer »Morali« schimpsen — wenn er predigen hören wolle, könne er ja in die Kirche gehen — und bei Hubers »Julchen« bemerken: »Wer wird sich für sein Geld Sottisen sagen lassen, der Versassen ist ja ost gröber als der Eipeldauer«; das aber entzückt ihn der »Rudolf von Felseck«, »Das Mädchen von Marienburg«, und »Der Muselmann und der Christ« (das obengenannte Stück Sannens'), von denen er drollige Analysen gibt. Ironisch meint er bei erstgenanntem Werke:

Das is das beste Stück, was' noch gebn haben. Wenn ich z'besehln hätt, der Autor müst mir an der Stell ein Hostheaterdichter werden . . . Und weiss der Herr Vetter, wie man so eine Komedi z'Wien nennt? Ein Ritterstück heissts und durch diese Stück wollens den Wienern d'Rittertugenden und d'alte deutsche Redlichkeit wieder einbringen. . . . Es soll auch einmal Mühe gekostet haben, ein gutes Stück für das Nationaltheater zu schreiben. Da hat ein Kops dazu gehört, jetzt braucht es aber nur gesunde Finger. Man schmiert ein Dutzend Seiten aus einem Roman heraus und gibt einen großsmäuligen Titel darauf, so ist das Ritterstück sertig und je dummer das Ding is, je weniger 's d'Gedanken verstehn, desto besser solls gfallen . Und das »Mädchen von Marienburg , an dem sich die Wiener nicht satt sehen können, »ist ihm so lieb wie ein Ritterstück .

Diese Stücke sind es auch, die dem Theater wieder Zuspruch bringen: »Man muß fast bitten,« meint der Eipeldauer, » wenn man sein Geld will hintragen, so voll is's immer. S'ist ost genug leer gewesen, aber jetzt sangens an gscheid zu werden und geben Stück', dass Aug' und Ohr was dabei hat.«

Braun hatte literarische Resormen der Hosbühne im Auge. Das zeigt schon einmal, dass er in das Regiecollegium, das aus den beiden Stephanies, Weidmann, Lange, Brockmann und Klingmann zusammengesetzt wurde, als Theatersecretär, nachdem Jünger, wie behauptet wird, durch Intriguen hinausgedrängt worden war, für die literarischen Agenden einen Mann beries, der einen gewissen schriftstellerischen Namen auch außerhalb Österreichs besas. Es war der, hauptsächlich durch seine Wieland nachgeahmten epischen Dichtungen bekannte Johann Baptist von Alxinger, ein braver, wohlwollender Mensch, dem aber für seinen neuen Beruf das Wichtigste sehlte — Vertrautheit mit dem Theater. Er war der Bühne immer serne gestanden und blieb ihr auch serne, so dass wir es vollständig begreisen, dass er, wie er an Freunde schrieb und der »Neue deutsche Mercur« öffentlich mittheilte, nicht den geringsten Einsluss aus die Leitung und künstlerische Gebarung sich eroberte.

Damit mag auch zusammenhängen, dass es ihm trotz wiederholter energischer Fürsprache Brauns erst 1797 gelang, das Decret als Hossecretär zu erhalten.

¹ Vgl. seine Briese, mitgetheilt von P. Wilhelm in den Sitzungsberichten der k. k. Akademie der Wissenschaften. Phil. hist. Classe, Band 140.

Ferner erliefs Braun am 24. August 1794 einen Aufruf an die deutschen dramatischen Schriftsteller.

Die deutsche Literatur, die doch in allem Anderen sich mit jeder ausländisehen messen kann, hat gewiss Mangel an trefslichen Schauspielen, besonders an Originalien. Es ist also eine doppelte Pslicht jeder Theatral-Direction, es sähigen Köpsen an keiner Art Belohnung oder Ausmunterung sehlen

zu laffen. Mit Freuden wird die k. k. oberste Hostheatral-Direction das Ihrige dazu beitragen und ladet hiemit jeden guten Schriststeller ein, ihr die Producte seines Geistes mitzutheilen. Da ihr selbst daran liegt, das Publicum mit neuen Stücken zu unterhalten, so dars kein Autor eine übertriebene Strenge oder zu hoch gespannte Forderungen besorgen. Zwei Stücke jedoch sind es, worüber sie gewissenhaft halten, wovon sie sich nie eine Ausnahme erlauben wird:

- 1. Wird nie ein Stück angenommen werden, das den guten Sitten zuwider ist, welche durch das Theater befördert, nicht umgestürzt werden müssen.
- 2. Wird fie jedes Schaufpiel verwerfen, das anftöfsige politische Grundfätze prediget und auch nur von serne dahin zielet, die heiligen Bande zu zerreifsen, welche die Bürger an den Staat binden. In diesen Zeitläusen ist hierin die größte Sorgfalt zu empsehlen.

Die k.k. Oberste Hostheatral-Direction scheuet keinen Preis, dem Publicum ein Ver-



Johann v. Alxinger.

gnügen zu machen und Talente zu ermuntern. Sie fetzt also kein Honorarium sest, sondern überlässt es dem Autor selbst, ein anständiges zu sordern. Doch muss zwischen großen und kleinen Stücken, zwischen Uebersetzungen oder Nachahmungen und Originalien ein Unterschied gemacht werden.

Drucken lässt sie überhaupt kein Stück, damit dem Autor dieser Vortheil nicht entzogen werde, dagegen macht sie jedem Autor zur Bedingung: 1. dass auch er sein eingesandtes Stück nicht früher als nach einem Jahre, vom Tage der Annahme gerechnet, drucken lasse, und 2. dass er sein Stück ihr zuerst einschicke, nicht, wenn es sichen auf mehreren Bühnen ist aufgeführt worden.

Sie wird es fo, wie an keiner Sache, auch an den nöthigen anständigen Ausstattungen und Decorationen der Stücke nicht sehlen lassen. Aber wehe dem Schriststeller, der den Mangel seines Genies aus den Tiegeln des Theatermalers ersetzen will!«

Hatte man sich von dieser Enunciation, die nur mühsam die Teufelskrallen der Censur hinter harmlos klingenden Worten zu bergen vermag, großen Erfolg versprochen, so solgte eine herbe Enttäuschung. Zwar Stücke liesen zahlreich ein: das Referatsprotokoll des Ausschusses aus diesem Jahre — leider das einzig erhaltene — weist 99 Nummern auf, während nach Brauns Angaben Alxinger sonst durchschnittlich nur siebzig zu lesen hatte.

Nur sehr wenige der vorgelegten Stücke erweisen sich als annehmbar. Selbst manches, was erträglich erschiene, muss von vorneherein aus Cenfurrücksichten fallen. So ein »Brutus und Cäfar« von Cremeri, weil keine Revolution auf die Scene kommen darf, ein anderes Stück, eine Nachahmung des Timon von Athen, bringt einen edel dargestellten Rebellen, freilich in einer Republik, doch »der Staat bleiht immer Staat, die Versassung mag monarchisch oder demokratisch sein «. Ein Schauspiel, » Wahrheit und Bruderliebe «, » passt nicht für unseren Staat, wo der Kindesmord wegen weiser Verfügungen nur noch selten vorfällt, auch nicht mehr mit dem Schwerte bestrast wird«. Die Annahme eines anderen Stückes wieder wird durch ein »geschwächtes Mädchen« und dadurch, »dass Fürsten und Kammerherren in einem so abscheulichen Lichte stehen« gehindert. Gelegentlich ersahren selbst Stücke renommirter Autoren Zurückweifung, wie die »Negersclaven«, bei denen man sofort den Versasser Kotzebue erkenne, »denn das Gute sowohl wie das Schlechte dieses Schriftstellers ist darin sichtbar«; nur mit Kürzungen und Einrichtungen sei es möglich, und so müsse der Versasser in jedem Falle seine Honoraransprüche mässigen. Oder ein Stück von Sprickmann »Das Lehergut«, das durch den Namen des Dichters Vorurtheile erwecke, die es sehr enttäusche. Verächtlich werden auch die neuen Producte Paul Weidmanns abgesertigt, der wegen Nichtaufführung einiger angeblich angenommener Werke in einen Streit m.t der Direction gerieth und masslos hestige Angrisse sogar bis an den Kaiser leitete, für die ihm schließlich eine ernste polizeiliche Verwarnung zum Lohne wurde. Neben zahlreichen Familienstücken figurirt in diesem Verzeichnisse vornehmlich das Ritterstück, dessen Recept ein Reserent angibt: »Ein Stück Jungsernraub, eine große Doss von übermenschlicher Liebe, ebenso viel satanische Grausamkeit, 5 bis 6 Mordthaten, ein Tournier, ein Sturm und ein paar taufend unter der Rubrik: Rittersitte vorkommende Hauptslegeleyen. Fiat Ritterstück. Misceatur, detur etc. Schon Titel wie »Das Raubschloss oder Treue bis in den Tod , bei dem der Leser zweiselnd fragt, ob der Versasser "wirklich unter die zweibeinigen Thiere gehöre« oder »Konrad von Helfenfels oder Rache für achtzehnjährige Acht« find bezeichnend genug. Manche Producte werden grob und gründlich mit »für ein Kreuzertheater« oder gar »nur für die Retirade« oder »für den Schweinestall« abgesertigt, der eine Dichter erhält ein »Plätzchen im runden Haus«, der andere scheint »Thalien für eine Grabennymphe und das Hostheater für eine Bierschenke angesehen zu haben«, bei einem dritten heifst es: »Die Efelin des Bileam redete wenig und gut; der Efel in der Pucelle (Voltaires) redete viel und gut. Mit den zweyen ist der Autor also nicht zu verwechseln; denn er redet viel und schlecht. Einer Dichterin wird dringend anempsohlen, lieber ihren » Wäschzettel schreiben zu lernen«.

Das Licht der Rampe erblickten damals von den eingereichten Werken nur drei, und diese sind vom Regie-Collegium nicht zur Aufführung empsohlen worden. Das eine, Die unvermuthete Entdeckung oder Nicht jeder Bräutigam ist so glücklich von F. X. Huber, hatte in sittlicher Beziehung Bedenken erregt, wurde am 26. Januar 1795 gegeben, aber nur einmal wiederholt. Der Eipeldauer erzählt, dass es zu grob gefunden wurde, es strenge jedensalls den Kops nicht an, denn man wisse alles schon ein paar Acte srüher. Der Versasser habe das Stück zehnmal umarbeiten müssen. Das zweite waren Die beyden Figaro nach dem Französischen von Jünger, von denen sich die Schauspeier hier wenig versprechen können, wo man den Barbier

von Sevilien nicht mehr gern siehet! und Figaros Hochzeit gar nie gespielt hat. Erst 1799 wurde dieses Stück herausgebracht. Das dritte ist die *Schachmaschine von dem Mannheimer Schauspieler Beck, die sehr absällige Beurtheilung ersährt. Versasser scheine, heist es, ein besonderes Arcanum sür Theaterbearbeitungen zu haben. Er habe in seinen *Quälgeistern das Publicum gequält, wiewohl Mme. Adamberger und H. Brockmann das Theater sast nie verließen, eine gewiß nicht leichte Sache, die er aber glücklich zustande gebracht hat dieses Stück hatte bei seiner Erstaufsührung (20. November 1795) den entschiedensten Ersolg, der ihm auch viele Jahre hindurch treu blieb.

Jedenfalls aber war das Refultat des Aufrufes ein klägliches zu nennen. So opfert denn Braun wieder den alten Göttern. Den August 1794 verbringt er im Kärnthnerthortheater in einer Weise, welche fogar der Theaterzettel vom 2. August entschuldigen muß.

Da fowohl das fämmtliche Perfonal der k. k. Nationalhoffchaufpieler als auch die von Herrn Vigano engagirte Tänzer-Gefellschaft noch nicht versammelt ist, so rechnet man auf billige Nachsicht des Publicums, dass es sich indessen mit schon bekannten Schauspielen und Divertissements begnügen werde.«

Das Burgtheater wird während dieses Monats gründlich renovirt. Der bisherige Zustand des Theaters hat zu scharfer Kritik Anlass gegeben.

Z. B. in den »Vertrauten Briesen zur Charakteristik von Wien« (1793): »Das Theater ist zu großen Stücken zu klein, die innere Einrichtung verräth nicht die Gegenwart eines großen Hoses, das Leipziger Theater ist weit besser eingerichtet. Die Logen sind klein und schlecht dekorirt, noch schlechter erleuchtet. Der innere Raum sasst das Orchester und zwei Parterres in sich, die man bei neuen und guten Stücken wegen der Eingeschränktheit des Raumes srüh besuchen muß.«

Am 1. September wird das Haus, das auf dem Zettel, wenn es allein geöffnet ift, »K. K. Hoftheater nächst der Burg«, wenn auch das Kärnthnerthortheater spielt, »Nationaltheater« (bis August 1807) heist, eröffnet. »Man fand«, meldet der Theatral-Almanach von 1795, »den Platz für die Zuschauer merklich verlängert, und die Anzahl der Logen vermehrt. Ein prächtiger Kronleuchter² und zwei neue Haupt-Courtinen verherrlichten das Theater. Die eine ist von Herrn Füger, Director der Maler-Akademie, gezeichnet und von Herrn Abel und Schönberger mit vielem Glücke ausgeführt. Sie stellet Apollon unter den Hirten vor. Der Gott spielt die Leyer am Altar der Venus. Alles horchet und staunet! Die zweite Courtine hat Herr Sacchetti gemalt. Sie stellt den Tempel der Tugend vor. Die Göttin vertreibt das Laster aus ihrem Heiligthume.« So erschien das Theater, dessen Hauptvorhang so bis zum Schlusse des alten Hauses fungirte und auch in das neue hinübergenommen wurde, in äußerlich gefälligerer Form. Die Eröffnungsvorstellung brachte ein neues, noch nirgends gegebenes Stück Ifflands »Die Aussteuer« mit nachsolgendem Divertissement, das dem selstlichen Charakter des Abends durch Ausstreuen von Blumensträußen mit kleinen Begrüßsungsversen Rechnung trug. — Wie sollte aber die deutsche Schauspiel-



Scenenbild aus: "Die Sonnenjungfrau".

kunst zur Geltung kommen, wo die italienische Oper und vor Allem das Ballet das Interesse des schaulustigen Publicums so ganz in Anspruch nahm? Was die erstere betrifft, hat Braun sein Möglichstes versucht, sie sich vom Halse zu schaffen. Er hat schon 1795 vorgeschlagen, an Stelle der italienischen Sängerund Balletgesellschaft deutsche Kräfte mit Pensionsberechtigung heranzuziehen, beson-

¹ Wurde thatfächlich 1791 zweimal, 1792 und 1793 einmal, 1794 zweimal, und dann erst 1802 wieder gegeben.

2 »Sie haben jetzt's Komödihaus inwendig auch neu roth und grün angstrichen und an neuen Vorhang gemahlen. Und in der Mitten habns ein großsmächtigen Henkleuchter aufghängt. Der is von lauter Brullianten und der glanzt, daß an völlig die Augen vergehn. Wann jetzt manchmal a Stück nit gfallen foll, so habns do an schön Leuchter, an dem sie si fatt sehen können« (Eipeldauer). — Paul Weidmann in seinem erwähnten groben Bricse an Braun spricht von dem »komischen Kronleuchter des neuen Pappendeckeltheaters«.



Scenenbild aus: "Die Sennenjungfrau".

ders scharf gegen die ausländischen Damen protestirend, die »in der Thorheit wollüstiger Reichen eine neue schändliche, aber oft sehr ergiebige Quelle« finden, »sich zu bereichern und endlich als satte Blutigel nach Hause zu kehren«; man weist ihn aber wiederholt ab, unter Hinweis auf die Fremden, die diese Spectakel nicht entbehren können. Und was das Ballet betrifft, so hatte gerade damals die Vigano, befonders durch ihre fleischfarbenen Tricots, ganz Wien in einen Taumel wahnsinnigster Verzückung versetzt, der jeder Beschreibung spottet. Gar oft ist der deutsche Schauspieler nur dazu da, eine geduldete Einleitung zu den sehnlichst erwarteten Tanzkünsten zu bilden, zwischen einzelnen Acten größerer Stücke lassen sich Instrumentalvirtuosen hören. Damit noch ein Ballet gegeben werden könne, wird »Menschenhass und Reue« zusammengestrichen. »Warum nicht?« meint der Eipeldauer. »S'is ja ka Hand oder Fuß, fondern nur a Komödi. D'Wiener woll'n jetzt fast ka Stück mehr sehn, das über zwei Act hat, damit nur g'schwind d'Tänzerinnensüs zum Vorschein kommen.« So folgt den »Jägern« noch ein Divertissement »Die Weinlese«, und die Einleitung des Benefice der Signora Casentini (22. März 1797) bildet - »Minna von Barnhelm«. Daraus erklärt sich die große Zahl von einactigen Stücken, alten und neuen, die das Repertoire füllen. Nimmt man noch die Cenfur hinzu, von der Alxinger 1796 fagt: »Die alles verderbende Cenfur beherrscht mit bleyernem Scepter unser Theater. Es ist nichts mehr daran zu verderben oder gut zu machen«, fo ergeben sich schwerwiegende Entschuldigungsgründe für die Stagnation, welche unter der neuen Leitung zunächst noch ärger ist, als unter der alten, wenn auch der »Eipeldauer« fich über den zunehmenden Eifer der Schauspieler freut, »hinter denen einer zu stehen scheint, der's antreibt«.

Iffland und Kotzebue dominiren noch unumschränkter. Wenn diese Namen auf dem Zettel stehen, » da schmieren sich die Wiener«, fagt der Eipeldauer, » schon z'haus d'Händ«.

Von Ersterem kamen in den Jahren 1794 bis 1797 zehn neue Stücke, von denen besonders »Elise von Valberg« (31. October 1794), »Dienstpflicht« (29. December 1794), »Haussrieden« (26. Jänner 1797) und die »Advocaten« (29. Juni 1795), welche von der Gesellschaft im Geheimen einstudirt und Braun »zum Bindband« an seinem Namenstage dargebracht wurden, durchschlugen, während »Der Spieler« (4. December 1795) weniger augenblickliches Gesallen erregte, aber sich weit dauerhafter erhielt; von Kotzebue wurden in dieser Zeit els neue Stücke gegeben, die größten Ersolge haben »Falsche Scham«



Scenenbild aus: "Die Sonnenjungfrau".

(28. März 1796), »Bruderzwift « (19. November 1796) und »Die Verwandtschaften« (13. Mai 1797), welche die Cenfur zwar stark beschnitt, aber doch nicht von allen Zweideutigkeiten, welche das »Journal für Theater« strenge rügte, frei machte, während der anfänglich große Zulauf zu den »Spaniern in Peru oder Rollas Tod« (13. Jänner 1795), der Fortfetzung der »Sonnenjungfrau«, fich bald mäßigte. Die Vorliebe des Publicums für das rührende Familiengemälde tritt immer einfeitiger zutage. Man versucht historische Trauerspiele: Die Nachahmung des Othello, die »Rache« von Young (21. Februar 1795) wird nur zweimal gegeben, der Name des Autors und die Rollen erhalten Kotzebues »Graf von Burgund« (31. December 1795) und »Die Corfen in Ungarn« (9. December 1797) oder Ifflands »Achmet und Zenide«



Scenenbild aus: "Die Sonnenjungfrau".

(28. October 1796); »Der Eid«, ein Trauerspiel von Engel (16. Mai 1796), kommt dreimal zur Aufführung, auch der Erfolg von Zieglers »Jolanthe, Königin von Jerusalem« (14. April 1797) hält kaum ein Jahr vor. Selbst ein mit patriotischen Schlagern reich gewürztes Gelegenheitsstück »Die Freiwilligen« von Stephanie d. J. (27. September 1796) überlebte seine Veranlassung nicht lange, so groß auch der Jubel bei der ersten Vorstellung war, bei der Kaiser und Kaiserin erschienen und den Autor und den Componisten Süßsmayer mit goldenen Dosen beschenkten. Das classische Repertoire hat weder in neu ausgenommenen Werken noch in der Zahl der Aufführung der stehenden Stücke einen Fortschritt gemacht. Glück haben ausgesprochen sentimentale Rührstücke wie »Sidi Brahe« von König Gustav III. von Schweden (4. October 1794) und »Sitah Mani« von Vulpius (29. August 1797). Aber die bescheidenen Aufführungsziffern stehen weit zurück gegen die an-

dauernde Huld, deren sich zum Beifpiel das »Mädchen von Marienburg«, die »Strelitzen«, das alte »Findelkind« noch immer zu erfreuen haben. Auch das Ritterstück hat sichtlich an Zugkraft eingebüßt. Die neuvorgeführte »Klara von Hoheneichen« von Spieß (28. December 1796) jammert nur felten mehr als dreimal jährlich. Unter den Wiener Autoren heimst Ziegler die schönsten Erfolge ein, während es mit Jüngers Production stark bergab geht. Ziegler drischt mit den »Freunden« (11. Februar 1796) gewaltig auf die Thränendrüsen los. Nicht leicht lässt sich etwas Verlogeneres finden: Ein Mann kann feiner Gattin nicht vergeben, dass sie seinem besten Freunde, der für todt gilt, um feinetwillen untreu wurde!



Wiedieser zurückkehrt, kommt es zu den larmovantesten Scenen, bis fich endlich die Aufklärung ergibt: der Jugendfreund ist ihr Bruder. »Die Stimme der Natur und des Blutes hielten wir für Liebe.« Charakteristisch ist die militärische Einkleidung, die in dieser Zeit des erwachenden kriegsbereiten Patriotismus Mode wird, wie auch der alte »Graf Walltron« von Möller wieder öfter auf der Scene fich zeigt. Zieglers Neigung zur Caricatur offenbart sich im »Hausdoctor« (11. Februar 1797), wo die eigentliche Hauptfigur nicht der als Doctor verkleidete Graf, fondern ein ganz unmöglicher, confuser Schlofsinfpector ift, mit dem sein roher Herr die plattesten Possen treibt. Wieder ist es Weidmann, der dieses Stück

und diese Figur zum Siege führt. Den Leuten, die über die niedrige Komik solcher Stücke klagten, erwidert der Eipeldauer: »Man muß auch für das Klein-Parterr und den vierten Stock gewisse Stücke haben.« Aus dem Kreise des Publicums erheben sich tadelnde Stimmen über das Repertoire. Im Juli 1795 erklärten Graf Seilern und zahlreiche andere Abonnenten ihre Unzusriedenheit. Alxinger entgegnet im Namen des Ausschusses:

>Was die Wahl der Stück betrifft, fo hat der Ausschufs gewiß keine guten zurückgewiesen, wenn es nicht in politischer Rücksicht unbrauchbar war, wie es zum Beispiel mit zwei Kotzebueischen Dramen: Die Verläumder und Graf Benjowski der Fall war. Alle gedruckten Stücke werden gelesen, alle Manuscripte angenommen und geprüft. Aber leider findet sich unter zehn, ja oft unter fünszehn und noch mehreren nicht eines, dem man auch nur eine

¹ Der Theaterzettel befagt: »Zum Besten des Fonds von dem Corps der Wiener Freiwilligen. Das Theater wird so vollständig nur bei Bällen erleuchtet. Es können also diesen Abend keine Lichter ausgelöscht werden. Jedem Zuschauer wird beym Eintritt ein Exemplar des Schlusschors gegeben, damit er einstimmt und die für das Volk bestimmten Verse mitsingen könne. Am 3. März 1797 wurde eine Freiverstellung »zu Ehren der beym allgemeinen Ausgebote sich gestellten Freywilligen« gegeben.

mittelmäßige Aufnahme versprechen dürste. Selbst Stücke der Ausländer, die in ihrem Vaterlande ein außerordentliches Glück gemacht haben, sinden bey uns weniger Beyfall, als man ihnen ihrem inneren Werth nach hätte versprechen sollen. So hat der Jude, vom Versasser des Westindiers, kein großes Glück gemacht, wiewohl man in London nicht müde werden konnte, ihn zu sehen. Richard Wanderer, eines der dort beliebtesten Stücke, hat beynahe missfallen. Noch müssen wir bemerken, dass seit füns oder sechs Wochen einige Schauspieler abwesend waren, einige es noch sind und einige die Erlaubniss zu einer kleinen Erholungsreise bereits erhalten haben, welches die Wahl beim Entwurse der Austheilung äußerst beschränkt. Wir glauben also, jetzt auf billige Nachsicht der Abonnenten umsomehr vertrauen zu dürsen, als sonst während der sechs Wochen langen Ferien gar keine deutschen Schauspiele aufgeführt wurden, wir aber nun nicht bloß deutsche Schauspiele, sondern sogar die besten, die bey den oben angesührten Hindernissen möglich sind, auf die Bühne zu bringen suchen, indem bei Eröffnung eines einzigen Theaters jetzt das Vergnügen der Abonnenten mit dem Vortheile der Casse genau verbunden ist. «

Eine Entwickelung des Repertoires ist immer bedingt durch Entwickelung des Personales, sei es, dass die vorhandenen Kräfte in andere Gebiete übergeleitet, sei es, dass neu gewonnene Individualitäten sich Plätze erobern, die früher unbesetzt gewesen. Dem nachjosephinischen Burgtheater gebricht jede Regung einer künstlerischen Initiative. Man spielt fort, was man bisher gespielt, und kein fremder Ein-

dringling darf die erbgesessen fessen Inhaber beeinträchtigen. Jene Generation, welche vor und mit Schröder auf die Scene getreten war, beherrscht sie noch weiter. Eine Adamberger hat wirklich das Geheimnis ewiger Jugend und die entzückende Naivetät ihrer »Gurli«, ihres Bauernmädchens in den »Geschwistern vom Lande« reifst noch ebenfo hin, wie ihre früheren Schöpfungen, von denen die Zofe im »Kobold« (von Gotter bearbeitet) oder die Deutsch-Ungarin in Brockmanns » Witwe aus Kecskemet« immer wiederkehren. Aber trotzdem



Friedrich Baumann, k k. Hoffehaufpieler.

finden Fremde, fo entzückend sie auch sei, dass die Grenze, die ihr die Jahre gebieten, schon bald erreicht sei. Noch immer ist Lange der angefchmachtete Liebling Wiener Bürgermädchen und wirkt durch unumschränkte Entfaltung feiner Stimmittel in allen großen Heldenrollen, während er für das Lustspiel keinen rechten Ton findet. Ähnlich ergeht es der Nouseul, die in Stücken wie den »Strelitzen« mit ihren gewaltigen tragischen Momenten fich entfalten kann, während die philiströse Mutter im »Bürgerglück« fie ermüdet

und den Zuschauern steif und ohne Empfindung erscheint. Stephanie d. Ä. ist alt und gebrechlich, der Mangel an Zähnen macht seine Sprache so unverständlich, dass er gar nicht mehr auftritt. Als er 1798 starb, hatte er der Hoßbühne durch 38 volle Jahre angehört. Ein Jahr später solgte ihm Stephanie d. J., dessen schauspielerische Fähigkeiten ebenfalls schon stark versagten. Wie es mit dem alten Müller stand, der nur der Pension wegen noch weitere Dienste that, wurde bereits erwähnt. Aber auch Brockmann, der einst viel Bewunderte, sindet schon seine Tadler, wenn er auch in Rollen wie z. B. dem »Juden« und einigen bürgerlichen Vätern noch großartig wirkte. Man schilt ihn unnatürlich, in der Sprache oft undeutlich, stark predigerhaft, es ist immer wieder das Alter, das ihm und seinen Genossen unbarmherzig vorgeworsen wird. »S'is zwider genug, dass má aus Mationaltheater immer d'alten Invaliden sehen muß« sagte der Eipeldauer. Und in der Wochenschrist »Die Wahrheit in Maske«, vom Versasser der Eipeldauerbriese Joseph Richter (1798), begeistern sich die nach Wien gereisten Götter Mercur und Momus an Brockmann, Müller, Lange, Ziegler und vorzüglich an der unnachahmlichen Adamberger, ein alter Ossicier, der neben ihnen steht, stimmt bei, fügt aber hinzu: »Nur schade, dass die braven Leute schon meistens Invaliden sind.« Als unbesiegbar frisch läst man allseitig nur Weidmann gelten;

¹ Von Cumberland in Übersetzung Brockmanns am 21. Februar 1795 zum erstenmale gegeben.

² Nach O'Kelly am ²⁹. Mai 1795 zum erstenmale gegeben, erhielt sich aber andauernd auf dem Repertoire, besonders durch die Titelrolle, ein junger Schauspieler, der sich als Lord verkleidet.





und gerade ihm stellt man in Friedrich Baumann einen Nachfolger an die Seite (1795), der ebenso wie er von der Vorstadtbühne kam und von ihr aus eigenartige, durchaus nicht schädliche, ursprüngliche Töne in das vornehme Hoftheater brachte. Es verdient alle Anerkennung, dass Weidmann den Rivalen nicht nur freundlich aufnahm, sondern sogar in einer seiner Hauptrollen, dem unverwüstlichen »Bettelstudent« austreten ließ, ohne die Rolle ganz abzugeben, in der er nach dem »Eipeldauer« immer wieder seine künstlerische Überlegenheit zu zeigen wußte.

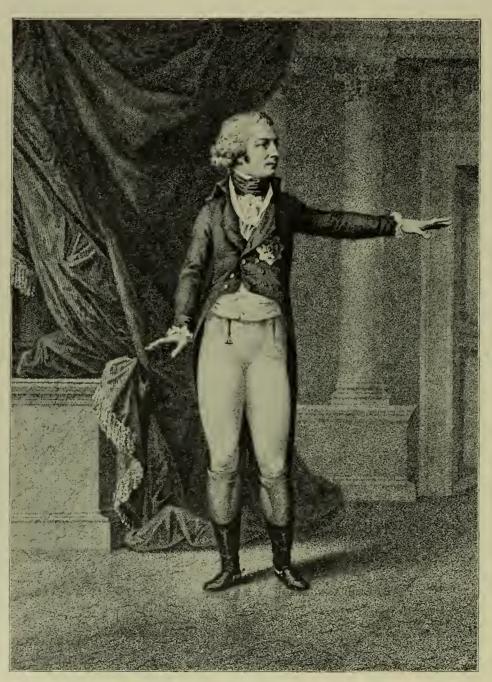
Aber ungalanter Weise werden die Damen mit Vorwürsen über die vielen Lenze, die sie schon geschaut, am allerwenigsten verschont. Hauptsächlich richten sich die Angriffe gegen die Sacco, der man im Alter von einigen vierzig Jahren die tragischen Liebhaberinnen nicht mehr angemessen finden will. »Ich frage jeden Zuschauer von gutem Geschmack, ob es ihm nicht Mühe kostet, sich in einer Sacco die schöne Madame Müller (in »Menschenhaß und Reue«) vorzustellen«, ruft ein Kritiker; ja auch ein Freund der Künstlerin, der »Freymüthige Gedanken über das Spiel der Demoiselle Sacco und ihrer Mutter« (1790) veröffentlicht hat, spricht von den »Fortschritten in Jahren«, die ihr »manche Rollen zu spielen versagen, wo die Jugend einen wefentlichen Theil der Täuschung ausmacht«. Sie selbst mag auch wohl fühlen, dass ihr helles, schwaches Organ sich von der Emilia Galotti nie zur Orsina steigern lassen werde, wie auch Lange, ihr begeisterter Lobredner, »sie nur in dem Fache der gedrückten leidenden Unschuld einzig« findet. Dass gegen sie, die noch als Medea, Imogen u. s. w. den Kenner entzückte, auch Intriguen spielten, läst sich kaum bezweiseln: hatte man doch ihre Tochter, die ihr zu gleichen versprach, nach hoffnungsvollen Anfängen ganz von der Bühne verdrängt, auch die Abneigung gegen das Trauerspiel überhaupt mag, wie auch die oben erwähnte Schrift meint, mitgespielt haben. Am 15. Juni 1793 erfucht fie um Penfionirung, fie will fich ganz der Erziehung ihrer Tochter widmen und ist der Meinung, nachdem die Mutterrollen durch Frau Noufeul und Frau Stephanie ausreichend befetzt find, durch ihren Weggang »der Theatral-Oberdirekzion manchen verdriefslichen Procefs auf die beste Art ersparen zu können«. Mündlich fügte fie noch hinzu, fie wolle gerne einem jugendlichen Talente Platz machen, »woran das k. k. Hoftheater dermal wirklich einen Mangel zu haben scheint«. Mit Decret vom 10. September erhielt sie statt der ihren 17 Dienstjahren entsprechenden Pension von 533 fl. 20 kr. »mit Rücksicht auf ihre um das Theater erworbenen ganz vorzüglichen Verdienste« 800 Gulden. Am 19. November 1793 ist ihre Benefiz- und Abschiedsvorstellung in »Erwine von Steinheim«; mit einfachen schlichten Worten fagt fie zum Schluffe dem Wiener Publicum und dem Kaifer Dank, der ihr noch 100 Ducaten zum Geschenk gemacht hat. Nachdem sie sich noch einmal vermählt hatte, ist sie 1802 in Wien gestorben. Ihr Nachlass fand verschiedene Erbinnen: einen Haupttheil desselben, namentlich die heroischen Rollen, erhielt Frau Stephanie, die zeitlebens ihre künstlerische Rivalin gewesen war, und ein viel energischeres, wenn auch leicht ins Unfeine spielendes Wesen hatte. Auch bei ihr aber wird schon von böswilligen Kritikern die Frage aufgeworfen, wie man ihr die Rolle Cordelias, der jüngsten Tochter Lears, zugetheilt habe. Viele Rollen übernahm die Tochter Müllers, Josepha Hortensia, vermählte Füger, die besonders als »Sonnenjungfrau« und »Mathilde von Giefsbach«, fowie in den tragifch-fentimentalen Rollen Emilia Galotti, Ophelia eine stille, etwas weinerliche Empfindung ohne ausreichende Kraft bekundete. Sie erhielt wegen andauernder schwerer Krankheit 1799 ihre Entlassung, auf Fürsprache Brauns unter denselben ehrenvollen finanziellen Bedingungen wie die Sacco. Tiefer, wenn auch ebenfalls nicht kräftig genug, scheint das Talent Frl. Röslers gewesen zu sein, welche die Adamberger als ihre Schülerin dem Publicum empfehlend vorführte. Ihre Debutrolle Marianne in den »Geschwistern« bedeutet ihren größten künstlerischen Erfolg; sie scheint sich nicht die Gunst der mächtigen Perfönlichkeiten erworben zu haben, ihre bildungsfähige Begabung wird wenig gefördert. Verehelichung entführte eine andere jugendliche Kraft, Frl. Föhrmann, deren Debut als »Orfina« (1792) von der » Wiener Theater-Kritik« mit großem Enthusiasmus begrüßt wurde, nach einjähriger Wirksamkeit dem

¹ Der ›Eipeldauer« gedenkt Schröders, bei dem anfangs kein Platz zu finden gewesen und schließlich ›hat ihn keins mehr angschaut. Und so habn's es auch mit der Sacco gmacht, die doch auf dletzt so gut wie im Ansang gspielt hat«.

Theater. Dadurch trat Frau v. Weißenthurn mehr in den Vordergrund, allerdings ohne sich besonders künstlerisch geltend zu machen, obwohl sie sich so großer Protection erfreute, das sie in einer Paraderolle der Adamberger, dem »Kobold«, mit ihr alterniren durste, sowie die junge Charlotte Stephanie, deren Talent trotz ungünstiger Stimmittel vielsach gerühmt wird. Sie war die erste Margarethe in den »Hagestolzen«. An Stelle der Munterkeit der Adamberger ist ihr ein innig-rührender, unschuldiger Ton eigen, der von angenehmster Wirkung war.

Bald nach der Sacco zog fich eine andere Künftlerin zurück, deren Name schon mit den Anfängen des Burgtheaters verknüpft war: Frau Weidner. Sechsundvierzig Jahre hatte sie dem Hoftheater angehört, als sie am 29. April 1794 in Gotters »Jeannette« Abschied nahm. Zu diesem ihr vom Kaiser gnädigst bewilligten Benefice lud sie (» Wiener Zeitung« Nr. 34) alle ihre Gönner und Freunde ein, die sich auch in großer Zahl zusammensanden, an der Spitze die Kaiserin und der Palatinus, einer großen Vergangenheit zu huldigen. Die in Theaterangelegenheiten recht schweigsame » Wiener Zeitung« hat diesem Ereignisse eine aussührliche Würdigung (Nr. 36) gewidmet, in der es heist:

Schon beym ersten Auftritt erscholl ein ausserordentliches Beysallzurusen und Applaudiren, welches beim Schlusse Ihrer Abschiedsrede noch anhaltender fortdauerte. Billiges Bewufstseyn und Selbstgefühl, ein vorzüglicher Günstling des theaterschätzenden Publicums beynahe ein halbes Jahrhundert lang, nach Verdienst gewesen zu seyn, und eine so schmeichelhaste Ehre, bey ihrer Beurlaubung, musste sie mit Rührung und Entzücken ersüllen. Sie gehörte zur Zahl von seltenen Erscheinungen in der Künstler-Reihe. In ihrer blühenden Jugend schon war der Rus ihrer Theatersähigkeit Ursache,



Philipp Friedrich Klingmann in der Rolle des Fürsten. Aus Ifflands "Dienstesslicht".

dafs im Jahre 1748 fie nach Wien hergezogen wurde. Talente und Kunstfähigkeit versicherten ihr beym Ausländer und Eingeborenen diefer Kaiferstadt in einem so langen Zwischenraume bis ins reifeste Alter fortdauernd verdienten Ruhm. Es werden fehr wenige Charaktere übrig feyn, in welchen fie nicht oft mit Vorzuge geglänzt hätte. Vom unschuldigen Mädchen bis zur ehrwürdigen Großmutter, von der schalkhaften Columbine bis zur tragischen Heldin, gute und fchlimme Menfchen, Thoren und Weife von allen Ständen und Altern, wufste sie mit Geist, Gesühl, Feuer in mannigfaltiger Nachahmung wahrer Natur darzustellen. Man vergass ihr Geschlecht, wenn sie gelegentlich als Mann erschien. So meisterhaft war ihre Täufchung. Auch bey hohen Jahren blieb sie vollkommen belebt, nie hat sie mit Kälte und ohne Theilnahme gefpielt. Sollte wohl Madame Weidner des Wunfches nicht würdig feyn, noch viele Jahre mit Gefundheit, Heiterkeit und Zufriedenheit als eine gefchätzte und vergnügte Matrone zu durchleben?«

Mit der goldenen Denkmünze gefchmückt, die ihr der Kaifer verliehen hatte (f. Seite 103), trat fie nach geendigtem Schaufpiele vor und hielt eine Abschiedsrede in Versen, die der Versasser selbst veröffentlicht hat. In ihr Rollensach rückte vornehmlich Frau Rivolla (geb. Dorn) ein.

1796 erfolgte die öfter schon geplante Pensionirung der Frau Stierle; hauptfächlich, um sie in Soubrettenrollen zu ersetzen, wurde Frau Leiser 1795 engagirt, auch Frau Schütz erhielt einige ihrer Rollen. Man war recht sparsam in Berufung neuer Kräfte. 1791 holte man sich Ziegler

¹ F. Schisling: Beurlaubung und Dankfagung der k. k. Hoffchaufpielerin Madame Weidner bey Ihrem Abfchied von der Schaubühne. Wien 1794. 8°.

und Bergobzoom wieder, beide durchaus keine Schauspieler von Bedeutung. Während der erstere aber sich als verwendbare Nützlichkeit erwies, war der letztere aus seiner alten Tyrannenmanier, die schon früher lächerlich gefunden worden war, nicht herauszubringen. 1796 gastirte die Familie Koberwein, Vater und Mutter wurden nicht beibehalten, dagegen der Sohn Joseph, dessen Anfänge recht bescheiden waren. Auch das Gaftspiel von Frau Bulla (1797) führte nicht zum Engagement, ebensowenig wie zahlreiche andere Verfuche, die nicht erwähnenswert sind. Ein wichtiger Gewinn wurde nur Philipp Friedrich Klingmann. Er ist 1762 in Berlin geboren und hatte, nachdem er seinem Beruf als Friseur untreu geworden, das ganze Elend der Wandertruppe kennen gelernt, bis er nach kleinen Anfängen bei Döbbelin und Seyler in die Schule Schröders in Hamburg kam. Brockmann machte auf ihn aufmerkfam, nur ungern liefs ihn Schröder ziehen. Er beginnt am 5. Mai 1791 als Hamlet, die Aufnahme ist eine ehrenvolle, aber entsprach doch nicht ganz seinen Erwartungen. Viel besser gesiel er in jugendlichen Liebhaberrollen, wie dem Fähnrich, den Strelitzen u. a., während ihm, wo er in großen tragischen Rollen mit Lange alternirte, immer der Mangel eines mächtigen Organs und eines rollenden Theaterpathos, fowie feine Kleinheit im Wege stand. Von Braun sofort in den Ausschufs berufen, hat er viele Unannehmlichkeiten mit den Ȋlteren Kunstgenossen«, die Schröder, wie er brieflich auf seine Klagen äußert, nur allzu gut kennt. Was die Theaterkenner an dem jungen Manne gleich bei seinen Debuts bewunderten, war jene

Eigenschaft, die sie sonst an der Hofbühne fo fehr vermissten: der ungezwungene Conversationston. Mit Schrecken sieht die » Wienerische Theater-Kritik« (1793), dass auch er anfange, durch heftige Declamationen auf das Publicum wirken zu wollen. »Wir fühlen« — ruft sie aus — »für diesen Künstler alle Hochachtung und beschwören fowohl ihn, als feine Herren Collegen auf das Nachdrücklichste, den verwöhnten Geschmack des Publicums zu heilen und den beynahe ganz vernachläffigten Conversationston auf unserer Bühne wieder einzuführen.« Derfelbe Wunsch klingt deutlich durch die Parallele hindurch, welche ein Anonymus in zwei Schriften zwischen Mme. Sacco und Mme. Stephanie in der Rolle Eulalias in »Menfchenhaß und Reue« zog.1

Er beginnt: »Die Schauspielerin Sacco ist für dergleichen Rollen von der Oberdirekzion ausgenommen; und doch trat die Stephanie vor ihr darin aus? Warum? könnte uns der itzige Director Braun sagen; aber das wird er wohl bleiben lassen. « Er bespricht die anderen Darsteller zuerst, ein Verschweigen »könnten die Leute, die auch in den schlechtesten Rollen nie anders als aus ihren Steckenpserden der Eigenliebe die Bühne betreten, sehr übel nehmen. « Er tadelt Lange als unverständlich. »Das Publicum ist so gütig, ihn mit nicht allzeit ausgelegt seyn zu entschuldigen«.

¹ Welche spielt besser? Madame Stephanie oder Sacco in dem Stücke › Menschenhaß und Reue « o. O. 1789. Grundsätze zur Theaterkritik über Einsicht, Sprache und Spiel in › Menschenhaß und Reue «. Wien 1790.



Anna Adamberger, geb. Jaquet, in der Rolle der Gurli. Aus Kotzebues Lustspiel "Die Indianer in England".

Weidmann heißt der beste Schauspieler Deutschlands, Stephanie war gut am Platze, wo ihm *sein natürliches Alter und die vielsachen Leibesgebrechlichkeiten zu Hilse kommen«. Brockmann hat ihn nicht ganz bestiedigt. *Seine Eigenliebe ist so groß und so aussallend, dass seine beste Rolle immer eine sehr große Portion Brockmannisches an sich hat. Des außerordentlichen Fallens und Steigens seiner Stimme, was im gemeinen Leben so unnatürlich ist, nicht zu gedenken.« Er contrastirt die beiden Damen schon in ihrer Erscheinung: *Die Stephanie scheint jung und schön, die Sacco scheint alt und nicht schön«. Die Erstere ersast den Charakter richtig, die Letztere ist immer wehmuthsvoll, schwerfällig im Tone. *Die Kunst oder vielmehr das gekünstelte Studium hat sie von dem Wahren entsernt, so dass man sagen kann: Die Stephanie hat sich durch Mangel an Kunst der Natur genähert, die Sacco hat sich durch unrichtige Kunst davon entsernt.« Sie macht Stellungen, wie se Balletmeister Noverre vielleicht vorschreibt. So wirkte auf ihn die Stephanie mehr, obwohl ihr Organ nicht glücklich, ihre Sprache nicht rein ist und das ernste Studium sehlt. Er zeigt an mehreren unglücklichen Bestezungen, wie wenig man im Nationaltheater versteht, Schauspieler auf den richtigen Platz zu stellen und entsprechende Kräste sür entsprechende Rollen zu gewinnen. *Ich bin zehn Jahre in Wien und kann mir den älteren Stephanie se einen König, wie den jüngeren Stephanie als einen zärtlichen, guten Vater denken, und doch haben wir sür Könige keinen Bessen als den guten Stephanie.« Er schildert, wie man im Burgtheater auf die Pose hinarbeite. Die Kinder, die im letzten Acte zur Versöhnung erscheinen, werden von den Eltern emporgehoben und müssen zum Schlusse ein unnatürliches Tableau bilden.

Es war eine absterbende Generation, welche den Kern des Ensembles bildete; einer solchen gegenüber erheben sich jederzeit die Forderungen des Naturalismus, in welche Form sie sich auch immer kleiden mögen. Das Ritterstück hatte seinen Ton ins Familienstück hineingetragen; gerade dieses begünstigte mit seiner Weinerlichkeit ein den Stoffen unangemessenes Pathos. Die Aussührungen Laubes in seiner Geschichte des Burgtheaters, welche die gute Schule Issland'scher Dramen gegen Verslachung der Schauspielkunst rühmen, scheinen mir nur sehr bedingt richtig. »Segensvoll für die künstlerische Bildung des Burgtheaters«, wie Laube sagt, war Issland wenigstens in der Periode, die wir jetzt betrachten, nicht.

Und mit den Ansprüchen an natürliche Darstellung entwickelte sich auch im Publicum das Organ für Scenerie und Costüme. Man tadelt, wie der »Eipeldauer«, die Burggemächer im Ritterstücke, denen alle Tische und Sessel sehlen, man belacht die »murmelnde Silberquelle« in der Ariadne, die aus einem alten silberstossenen Schlasrocke hergestellt ist, nach wirklichen historischen Trachten geht der Ruf, und die empireartige Toilette der Adamberger in »Die Indianer in England« erregt Achselzucken, die Unreinlichkeit der Statistencostüme wird mit Entrüstung beobachtet, allerdings nur von wenigen Kennern. Die Menge erhält öfter ironisches Lob, wie viel sie sich von ihren Schauspielern gesallen lasse, vor allem in Bezug auf das Erlernen von Rollen.¹ Stereotyp ist die Klage, wie wenige ihre Partien auswendig gewußt, wie stark der Soussleur hörbar gewesen sei, in der Abschiedsvorstellung der Sacco hat außer ihr niemand eine Ahnung, was er zu sprechen habe, der »Eipeldauer« vermuthet 1794, daß der alte Gebrauch, die Bücher drucken zu lassen und zu verkausen,² ausgegeben worden sei, damit man nicht merke, daß die Schauspieler ihre Rollen nicht kennen. Eine kleine Besserung soll, nach derselben Zeitschrift, der neue Director gebracht haben, aber sie war nicht von Dauer.

So kann das Burgtheater vor der strengen Kritik des Auslands nicht Stich halten, wenn auch gelegentlich ein Reisender bei allem Tadel doch zugesteht, es gebe keine bessere Bühne in Deutschland. Die ausführlichste und wertvollste Charakteristik des Burgtheaters im Jahre 1796 danken wir dem dänischen Romantiker Schack Staffeldt.³

Er klagt über den Geschmack der Wiener, der sich dem Wunderbaren, dem Schwülstigen und der Posse zuneige. So könne sich das Nationaltheater nicht rein bewahren. Es sehlt den Wienern ganz und gar an der Fähigkeit, in der Anschauung eines Kunstwerks als ein solches Gesallen zu finden. Materiell hat nur die Materie, nicht die Form einen Wert für ihn. Er sragt nicht Wie? sondern Was?« Das Burgtheater und das Kärnthnerthortheater haben ein verschiedenes Publicum, das Letztere werde mehr vom bürgerlichen Kreise bevorzugt, deshalb gebe man hier auch die abgeschmacktesten,

- ¹ So schreibt Alxingers »Österreichische Monatsschrist« 1790: »Ich habe mich schon oft über die Gelassenheit, nicht doch! über die Blödigkeit gewundert, mit der sich unser Publikum alles gesallen lässt. 1ch kann aus Ehre versichern, das seit zwanzig Jahren, als ich unsere Bühne besuche, dieser Fehler (Rollenunkenntniss) nie so allgemein, nie so aussallend, nie so schamse begangen worden als jetzt. Die besseren Schauspieler gehen den schlechteren mit ihrem Beyspiele vor und diese zeigen einen recht edlen Wetteiser. Sie wissen oft gar nicht an wem die Rede ist. Frei von diesem Fehler ist nur Weidmann. Auch muthwilliges Verderben einer Rolle kommt vor. Gelegentlich weiße einmal ein Schauspieler seine Rolle so schlecht, dass er die Worte, die der Soussleur einem anderen bringt, für die seinen hält und nachspricht.
- ² In einem Briese an Göschen (1. November 1794) eisert Jünger gegen diese Widerrechtlichkeit, welche zunächst nur mit Genehmigung des Versassers Platz gegriffen hatte, bald aber, da der Ausschuss einen Gewinnantheil von dem Wiener Buchdrucker erhielt, auch auf Stücke ausgedehnt wurde, deren Drucklegung sich der Versasser vorbehalten, z. B. Becks »Quälgeister« (s. Holtei, 300 Briese 2, 73). Wegen G. Hagemanns »Maitag« kam es zu einem Conssiste, der wohl die Einstellung dieser Gepsiogenheit nach sich zog (s. »Österr. Monatsschrift« 1794, 1, Seite 102 s.).
 - ³ Samlinger til Schack Staffeldt levnet..... udgifne af F. L. Liebenberg. Kjöbenhavn 1851. Vol. I, S. 427 ff.

niedrigsten und schmutzigsten Possen«, die übrigens auch im Burgtheater nicht sehlen. Die Schauspielhäuser werden sehr sleissig besucht. »Prater und Theater sind wenigstens in den höheren Kreisen die Pole der gesellschaftlichen Unterhaltung.« Das Urtheil ist aber oft sehr verkehrt. »Oft declamirt der Schauspieler eine Stelle sehr schlecht und begleitet sie mit einer verdienstlosen Gesticulation; aber die Stelle gefällt und nun wird geklatscht. Ist die Stelle einmal beklatscht worden, so kann man sicher darauf rechnen, dass sie als Herkommen und Gewohnheit Gesetzeskrast erhält. Die Schauspieler wissen das auch recht gut und nehmen bei diesen Stellen alle ihre Krast zusammen, damit das Herkommen ja nicht verletzt werde.« Der derbe Witz ist der Liebling des Publicums. »Sind die Grobheiten wider den Adel gerichtet, oder liegt in ihnen die Möglichkeit, auf irgend eine angesehene Person bezogen zu werden, so ist der Kitzel in den Händen noch größer. So wird bei einer Stelle in Kotzebues » Verwandtschaften « ausgelassen geklatscht, die heifst: »Lafst uns unseren Fürsten nicht solche Rathgeber wünschen. « Der Schauspieler declamirte sehr bedeutend und man bezog die Stelle auf Thugut (den Minister des Auswärtigen). Der Kaiser war gegenwärtig. Im Drama, das lange nicht so beliebt ist wie Oper und besonders Ballet, herrscht 1ffland und Kotzebue, der hier aber mehr Anhänger hat. Die seine deutsche Komödie sehlt, »weil die deutschen Dichter und Schauspieler nicht zur seinen Welt gehören«. Der Ausstattung mangelt es ebenso an Geschmack wie an Pracht. In dem zahlreichen Personale gibt es nur drei hervorstechende Talente: Lange für das Große, die Adamberger für das Naive, Weidmann für das Komische. Allgemeine Fehler sind: »Die Übertreibung, der Schwulst im Geberdenspiel und das Schreien in der Declamation. Beide Fehler sind die Schosskinder der Wiener. . . . Es ist hier kein einziger Schauspieler, der den aimable libertin und den Mann von feiner Welt und vom Stande zu machen wüßte«. Befonders manirirt ist Frau Füger mit ihrer »Süßlichkeit und winselnden Declamation«, die Weißenthurn scheint ihm einsacher. Sehr aussührlich werden nun die einzelnen Herren und Damen des Burgtheaters vorgenommen, in Charakteristiken, die ich zum Theil schon srüher verwerthet habe. Besonders eingehend studirt er Lange in seinem Talente wie in seinen wahnsinnigen Übertreibungen. Es sehlt auch das richtige Zusammenspiel. »Einige Stücke gehen recht gut, aber dann ist es ein Ohngesähr.« Jeder Schauspieler forgt nur für fich, er will glänzen. Maschinen und Decorationen sind schlecht. »Am Ende kam mir die gigantische Manier des Spiels der Männer und die süssliche, kleinliche Manier der Weiber nicht fo unnatürlich vor als im Anfange. Der Grund lag ohne Zweifel in mir, gewöhnen wir uns doch an alles.«

Diefe eingehenden Betrachtungen eines Ausländers mögen in mancher Beziehung überkritisch und tadelsüchtig erscheinen, im Wesen treffen sie den Nagel auf den Kopf, wie ja ihre vielfachen Übereinstimmungen mit Beobachtungen heimischer Autoren beweifen. Die kleinen Reformen Brauns und fein Streben, dem Stande der Schaufpieler zu helfen, konnten nicht den Ausschlag geben. Wie er die Gepflogenheit befeitigte, dem Dichter die dritte Vorstellung eines neuen Stückes zum Benefice zu geben und ein fixes



Philipp Friedrich Klingmann.

Honorar einführte, fchaffte er auch die üblichen Dankreden der Schaufpieler beim Hervorrufe ab und liefs sie durch eine stumme Verbeugung erfetzen. Er machte es sich zur Aufgabe, die finanzielle Lage feiner Mitglieder zu verbeffern, die allerdings mitunter recht bedenklich war. Dankt doch fogar Lange öffentlich (»Wiener Zeitung« 1794, Nr. 69) den »Edlen Unbekannten«, die ihn durch eine private Subfcription feit einigen Jahren regelmässig unterstützten. Gar viel geschah im Geheimen, doch auch officiell

werden nach befonders gelungenen Vorstellungen Remunerationen bewilligt. So erhalten nach dem »Mädchen von Marienburg« Lange und die Adamberger je 25 Ducaten, »als eine Aufmunterung«. Die Frage, die 1790 der anonyme Beurtheiler von »Menschenhaß und Reue« aufgeworfen hat, bleibt im Jahre 1797 noch ebenso zu Rechte bestehen, wie seine Antwort: »Woher kommt es, daß unsere Nationalbühne noch so weit zurück ist? Aus Mangel an Eiser für die Kunst, Mangel an Einsicht bei der Wahl, Mangel an Geschmack.«

Diefe Übelstände schrien nach einer Perfönlichkeit, die Gewähr biete, sie alle zu beheben. Nach dem Tode Alxingers hielt Braun Ausschau. Im October des Jahres 1797 wurde Kotzebue nach Wien berufen, der auf seinem Gute in Esthland als Privatmann lebte.



Kotzebue in Wien — eine kurze Episode in der Geschichte des Burgtheaters! Aber sie gestaltet sich bedeutungsvoll durch die literarische Persönlichkeit des Mannes wie durch seine Eingriffe in die Geschicke der Hosbühne. Dass sich seine Stellung nicht zu einer dauernden herausbildete, war nicht ausschließlich seine Schuld. Auch gegen ihn wurde mehr gesündigt, als er fündigte. Schon in dem unklaren Wirkungskreise, der ihm als Theatersecretär eingeräumt war, lag die Unmöglichkeit, sich sowohl nach oben als nach unten zu behaupten. In Kotzebue ries man nicht einen Alxinger, der einen fast subalternen Posten bureaukratisch aussüllte; er war ein Beherrscher der Scene, mit dem als Bühnenmann kein anderer in Deutschland zu wetteisern vermochte.

Was man ihm amtlich zur Pflicht machte, war die Correspondenz, die Aussicht über die Bibliothek und dergleichen; Baron Braun fügte hinzu, er solle sein Freund sein und ihm überhaupt mit Rath und That an die Hand gehen. Das waren recht vage Bestimmungen. Dass er sich vorgesetzt hatte, keine kleine Rolle zu spielen, das konnte man in Wien wohl vermuthen, und als er eintraf, stand er einer bis auf die Zähne gewaffneten Phalanx gegenüber, gebildet aus dem Ausschusse und

den von ihm protegirten Schauspielern, die auch in den ihnen ergebenen Kreisen des Publicums bereits Stimmung gemacht hatten. Er selbst trat mit dem Gesühle, eine dirigirende Persönlichkeit vorzustellen, unter sie, ohne in sesten Abmachungen eine Stütze zu haben. Das war von vornherein ein Unding.

Was er in feiner Amtsführung erfahren, hat er felbst in einem kleinen Buche »Über meinen Aufenthalt in Wien und meine erbetene Dienst-Entlassung« 1799 dargelegt, dem mehrere kleine Gegenschristen erwiderten. An diese, sowie an einige Berichte in deutschen Zeitschristen muß die Darstellung sich halten, nachdem das Archiv des Burgtheaters für diese Zeit sast gar keine Auskunst ertheilt.

Als Hauptobliegenheit war Kotzebue aufgetragen worden, ein kritisches Journal über die Wiener Hostheater zu schreiben. Es war dies ein Lieblingsgedanke Brauns, den er schon 1794 durch Iffland hatte verwirklichen wollen. Kotzebue ging, wie er versichert, nur ungern an diese »zeitsressende und undankbare Arbeit«. Er veröffentlichte am 7. März 1798 eine Ankündigung, die er auch in seinem Buche vollinhaltlich abdruckt. Sein Plan umfast Kritiken der Stücke und der Schauspieler, auch für die Vor-

¹ (Schwaldopler:) Einige Bemerkungen über die Schrift des H. v. Kotzebue »Über meinen Aufenthalt in Wien« 1800. — Beleuchtung der jüngst erschienenen Bemerkungen über die Schrift des H. von Kotzebue 1800. — (Richter:) Abgedrungene Vertheidigung des Versassers der Eipeldauer Briefe gegen H. v. Kotzebue. 1799.

² Siehe »Meine theatralische Laufbahn« etc. S. 108. Aus dieser Zeit stammt wohl ein ungedruckter Brief Ifflands an Alxinger, in dem es heisst:
»Niemals hat das Schicksal mich irgendwo so angezogen und weggestossen, als das mit Wien mein Fall ist. Wicn, dem ich viel Dank schuldig bin, ist für mich eine sremde Welt. Ich und meine Arbeit, wir sind dort ohne alle Leitung.«

stadttheater, Äußerungen des Publicums, auf die er besonderen Wert legte, Außätze über Theater, Gedichte, Anekdoten und Berichte über auswärtige Bühnen. Eine Rubrik ist der »Antikritik« eingeräumt, der Vertheidigung der Schauspieler, »da das Wiener Theater-Journal vielleicht oft der Ankläger der Schauspieler, und das Publicum der Richter sein wird«.

Schon ein ihm zugekommener anonymer Auffatz¹ vom 26. März, den Kotzebue ebenfalls mittheilt, hebt manche Bedenken gegen ein derartiges Unternehmen hervor, auch Braun gegenüber sprachen sich maßgebende Perfönlichkeiten abfällig aus, so daß er die Idee sallen ließ und Kotzebue am 20. April von dießer Verpflichtung enthob. So bringt die »Wiener Zeitung« vom 25. April die folgende »Theater-Nachricht«:

Der uneigennützige Zweck des angekündigten Wiener Theater-Journals war Beförderung des Guten; da aber die Direction fowohl, als der Herausgeber durch eine Menge anonymer Briefe überzeugt worden sind, dass die Wirkung einer folchen Schrift der guten Absicht nicht entsprechen möchte, dass sie vielmehr statt des gehofften Nutzens nur zum literarischen Kampsplatz dienen und eine Quelle manchen Verdrusses für den Herausgeber werden würde; so hat die Direction beschlossen, ihren Plan aufzugeben. Wien, 23. April 1798. A. v. Kotzebue.

Aber die Sache felbst war damit nicht fallen gelassen; auf eine Anregung von Seite der Leitung der »Wiener Zeitung« hin beauftragte Braun seinen Secretär, anonyme Kritiken in dieses Blatt einzurücken. Das that Kotzebue, und das sich sonst nur mit Titelanzeigen begnügende Blatt brachte nun vom 1. August, dem Tage der Wiederaufnahme des Schauspiels nach den Ferien, bis zum 15. ausführliche Besprechungen der ausgeführten Stücke und Darstellungen. Das Kotzebue nicht mit Unrecht seine »Schonung« rühmt, wird sich aus den später anzusührenden Urtheilen zeigen. Aber er tadelt doch und ist jedenfalls Partei, interessirte Partei. So begreift man das Aussehen, das diese Kritiken machten, welche den lauernden Feinden die stärksten Angriffspunkte boten. Das Publicum wurde mit hereingezogen, das in treuer Pietät an seinen alten Schauspielern hing und zum Theil leicht zu überreden war, das ihm der sremde Eindringling seine Lieblinge verleiden wolle. Im Theater selbst erfolgten Kundgebungen für und gegen Kotzebue, so das schließlich die Direction die Referate wieder einstellte. Am 19. August entschied ein Erlas:

*Auf mehrere gemachte Vorstellungen haben Seine Majestät Allerhöchst zu besehlen geruhet, dass die eingesührten theatralischen Kritiken in dem Wienerdiarium über die aufgesührten Stücke und Schauspieler sogleich eingestellt werden sollen, jedoch könnte noch serners, wie vorhin auch geschehen ist, in den Beylagen von den neu aufgesührten Stücken, ohne sich in eine Kritik einzulassen, Meldung gemacht werden, welche Nachricht jedoch allemal vorläusig dem gewöhnlichen Theatral-Censor zur Begutachtung vorgelegt werden soll.

Damit hatte Kotzebues Ansehen die erste schlappe erlitten. Es war allerdings die Direction selbst, die ihm dieselbe zugezogen hatte. Sie hätte, meint ein zeitgenössischer Berichterstatter ganz richtig, »gerade das verbieten sollen, was sie ihm zur ersten Pflicht machte«. Ihm kann man nur den Vorwurf nicht ersparen, dass er das Ansinnen nicht gleich bei seinem Engagement zurückgewiesen habe. Als Beamter eines Institutes öffentlich dasselbe beurtheilen — wie unmöglich das war, hätte schon das Beispiel Lessings zeigen können, dessen Hamburgische Dramaturgie Braun wohl vorschweben mochte.

Kotzebue, der am 30. Januar eintraf, fah mit rafchem Blicke, wo die Reformen, die er im Auge hatte, einzufetzen hätten: in der Ergänzung des Perfonals. Er erkannte fofort, dafs die Natürlichkeit von dieser Bühne geschwunden sei und einem falschen Pathos, einer weinerlichen Sentimentalität Platz gemacht habe, die von einem gutwilligen Publicum immer größer gezogen worden. Dass bereits vereinzelte Stimmen laut geworden waren, die diesen Mangel fühlten, wurde schon erwähnt. Um wieviel stärker ein Ausländer ihn beobachten konnte, das beweißt die interessante Schilderung des National-Theaters, die E. M. Arndt kurz nach Kotzebues Erscheinen in Wien niederschrieb. Sie verdient genauere Beachtung.

Arndt erklärt, daß feine Erwartungen, die fehr groß waren, recht enttäuscht wurden. Es ist wahr, ich würde fehr Unrecht haben, nicht zuzugestehen, daß sie oft vortrefflich spielen; aber oft sind sie unter aller Kritik, und zwar, wenn sie in Wien am meisten gefallen. Wenn sie in ernsthaften

¹ Verfasser desselben ist Carl Anton von Gruber, wie er selbst in der Kotzebue gewidmeten Schrift über Isslands Mimik (1801) mittheilt.

² Reifen durch einen Theil Deutschlands, Ungarns, Italiens und Frankreichs. 2. Auflage. Wien 1804. Bd. 1, S. 235 ff.

Rollen nicht die Sprache würgen, nicht auf Stelzen gehen, die Sentenzen, die gleich Schneeslocken aus ihrem Munde sliegen, nicht in einem Pathos reden, das selbst der gespanntesten Erwartung unnatürlich ist, so werden sich schwerlich Hände zum Klatschen erheben und Lippen zum Bravo öffnen. Alles, was recht sein, rechtleicht und natürlich im Dialog, wie in der Sprache ist, gesällt doch nicht, wenn der Schauspielerhier es nicht einige Grade höher zu schrauben weiß. Aber Stücke, wie sie Herr Ziegler so leicht aus seinen Fingerspitzen schüttelt, die von moralischen Sentenzen und seinen Regeln strotzen, übrigens aber weder Leichtigkeit des Dialogs noch Feinheit des Witzes oder Gewandtheit der Darstellung haben, solche Stücke, die ihnen alles so recht, wie warme Torten ins Maul streichen, versehlen, hübsch weinerlich und erbärmlich gespielt, nie den Beysall des großen Hausens, der einige wenige Vernünstige den Kopf schütteln. Die Stücke und das Spiel dieses Mannes (Ziegler) sind auch gleichsam das Echo des großen Hausens, der

durchaus Alles verzerren und überspannen will; der das Trommelfell feiner Ohren, wie die Fühlhörner seines Herzens, durchaus mitDonnerwettern der Declamation und Kartätschenschlägen der Moral erschüttert und zermalmt wiffen will. Die meisten Schauspieler, selbst die guten, die hierher kommen, Icrnen diese Stimmung des Publicums bald und fallen aus dem leichtesten und ungezwungensten Spiele in ein affectirtes und gespanntes.« Der bedeutendste Künstler erscheint ihm Brockmann, in dem er »die reine Natur« fieht. Bergobzoom spieltzweite Rollen. » Freuen muss es ihn doch, dass der pathetische, handschlagende und stolpernde Geschmack, der in seinen Glorietagen gegolten hat, bey den Kindern seiner Beysallklatscher wieder aufzuleben anfängt.« Den alten Müller nennt er mit Auszeichnung. »Die Lieblinge des Publicums find Klingmann und Lange. Klingmann hat der Geschmack des Publicums schon bestochen, und er fällt oft in eine fo feyerliche Declamation, fchaukelt oft fo waghalfig und beinbrüchig umher, dass einem ganz übel werden möchte und fo wird er leider endlich dahin kommen, dass er für die holde Sprache der Natur Affectation und für Gefühl Wind und Luftstreiche zum Besten hat. Herr Lange, obgleich kein häßlicher Mann, hat weder fein Äufseres noch fein Organ. Ich habe ihn nie schlecht spielen sehen, aber er steht immer um einige Noten höher, als die Person, die er



Sophie Schröder in Gotters Medea, Nach einem Aquarell.

fpielt, und selbst da, wo es Einen dünkt, er habe die Natur ergriffen, ist endlich so ein kleines Aber, das nicht vollen Beyfall geben läfst. Mich dünkt, ich habe noch nie einen Naturton aus seiner Stimme gehört, und am wenigsten dann, wenn alle Hände auf dem Parterre und in den Logen fich auf Klatschen heben. Herr Ziegler ist als Schauspieler zuweilen in imponirenden Rollen recht gut, und hat lange nicht den erlernten Passgängerschritt, den er als Dichternun einmal beliebt findet.« Unter den Damen nennt Arndt nach Hörensagen als Erste die Adamberger, die er, da sie so selten fpielt, gar nicht gesehen. »Die Lieblingin des Publicums ist Madame Weißenthurn. Sie hat mich felbst oft durch ihr vortreffliches Spiel bezaubert. Sie wird dagegen auch oft wieder fo nachläffig, founausstehlich füßlich und affectirt, so wackelnd mit dem Kopfe und um sich sahrend mit den Händen, dass Einem bange werden kann und man keineswegs das Weib wieder erkennt, das uns den vorigen Abend entzückt hat. « Der Verfasser schliefst: » Man fieht aus allem diesem recht gut, dass es dem Theater nicht an vorzüglichen Subjecten, wohl aber an einem leitenden und lenkenden Geiste sehlt, der alles im rechten Tacterhält. Es fehlt hier ein Mann, wie weyland Schröder oder Iffland; oder, wenn er auch unter ihnen wäre, fo fehlt ihm die

Was man fo in Reifebeschreibungen

oder im Geheimen äußerte, hatte Kotzebue die Kühnheit öffentlich zu verkünden. Er gesteht selbst, er habe »laut gesprochen gegen das Predigen und Schreyen, welches sich auch die beliebtesten Schauspieler zum Theil erlaubten und noch erlauben«. In seinen Kritiken betont er öster das salsche Pathos, besonders bei Klingmann, den leider seine Natur und Wahrheit so sehr verlassen habe; er tadelt Brockmanns »Predigerton«, ohne mit Anerkennung sür seine darstellerischen Gaben zu kargen. Während sich seine Zeitungskritiken selbst über Frau Weißenthurn mäßigen und nur bedauern, das in der Steigerung ihre Stimme unangenehm wird, behandelt er sie in seiner Rechtsertigungsschrift mit schärsster Herabsetzung. Er bekennt zwar, dass sie ihre Rollen mit Einsicht spiele, setzt aber sosort hinzu, »dass

ihr kreischendes Organ, ihre weinerlich verzerrten Gesichtszüge und einige andere üble Angewohnheiten ihr fast unübersteigliche Hindernisse in den Weg legten, sich bis zum Rang einer großen Schauspielerin zu erheben«. In dieser Weise hat sich Kotzebue jedenfalls auch mündlich und sehr vernehmlich geäußert. Das war unklug, einer Schauspielerin gegenüber, die sich der allergrößten Protection erfreute.

So stellt Kotzebue den alten Künstlern der Wiener Bühne neue Kräfte entgegen, die gerade das hatten, was diesen sehlte: einen ungezwungenen, leichten Conversationston. Im August 1798 brachte er als Ersten Friedrich Roose, der als Naturbursche und jugendlicher Liebhaber debutirte. 1767 in Limburg geboren, sollte er Advocat werden, ging aber zum Theater; in Königsberg lernte Kotzebueihn kennen. Arndt spricht von ihm als einem Darsteller, der für den »lustigen Wildsang und liebenswürdigen

Impertinenten« bestimmt zu sein scheint »Wenigstens hat er noch seine natürliche Sprache am Leibe.« Kotzebue selbst schreibt von ihm:

»Seine Declamation durchaus richtig, sein Geberdenspiel fcin und leicht, er weiss seine Rolle zu nuanciren, ohnc jemals in Übertreibung zu fallen. Er hat den fo feltenen Conversationston vollkommen in seiner Gewalt, und mit allen diesen Vorzügen verbindet er eine einnehmende Gcstalt, und ein reines Sprach-Organ. 1m ersten Act fprach er jedoch zu leise, und die Furcht, mit welcher er die Bühne zu betreten schien, erzeugte Anfangs einen gewiffen Mangel an Lebhaftigkeit, der aber nach und nach abnahm, und endlich im fünften Acte ganz verschwunden war.« Auch in feiner zweiten Rolle fehlt ihm noch die volle Lebhastigkeit.

Ihm folgten Herr und Frau Stollmers. Sie kamen aus Reval, wo Kotzebue fie gesehen hatte. Der Mann, nur für kleine Rollen bestimmt, hatte sich 1795 mit der



blutjungen Schaufpielerin Sophie Bürger vermählt, die nun, kaum achtzehnjährig, als präfumtive Nachfolgerin der Adamberger die Bretter des Hofburgtheaters betrat. Sie debutirte am 8. August als Margaretha in Ifflands »Hagestolzen«.

»Die Naivetät der meisten Schauspielerinnen«, meint Kotzebue, sift blos Muthwille oder Schalkhaftigkeit. Die ihrige ist mit Unschuld gepaart. 1hr Ton ist innig und wahr, und die wenigen Stellen, wo sie Herzlichkeit auszudrücken hatte, gelangen ihr eben so vortrefflich, als die munteren Darstellungen. Ihre Gestalt ist artig und würde bey einer etwas vortheilhasteren Art, sich zu kleiden, noch mehr gewonnen haben; ihre Aussprache ist ebenso verständlich, dass der Zuhörer auch nicht eine Sylbe verliert.« Gleich befriedigt äufsert er sich über ihre zweite Debutrolle in den »Corfen in Ungarn« von Kotzebue und ihr Gretchen in den »Verwandtfchaften«.

Auch Arndt fällt die junge Schauspielerin auf:

*Aber eine Acquisition machte die Bühne während meines Ausenthaltes in Wien, wozu man ihr Glück wünschen mußs, eine Mademoiselle (!) Stolmers, die in Lisland und Rußland ihre Proben gemacht hat. Es ist ein junges, sechzehnjähriges Mädehen, ein kleines dralles Ding, ohne Wuchs und auch von Bildung, gar nicht hübsch, aber doch weiß sie in ihrer Gattung immer zu gefallen. Ihr Antheil sind die naiven und unschuldigen Mädehen, die sie vorzüglich trifft. Ich werde mich ihrer lang erinnern, als Margot in dem kleinen Stücke von Thümmel 2 und als Gärtnermädehen in den *Corsen in Ungarn «. Ihre Sprache, ihr Anstand, selbst ihre Kleidung bleibt so sehr als möglich der Natur angepasst.«

¹ Schwaldopler nimmt sie energisch in Schutz: »1st das Organ der Madame Weissenthurn gleich nicht so melodisch als z. B. das unserer Adamberger, so kann man es doch keineswegs kreischend nennen, und in einer Reihe von Rollen hat sie bewiesen, dass sie es auch zu einer lieblichen Sanstmuth mildern kann. Was die weinerlich verzerrten Gesichtszüge betrifft, so ist es unnöthig, davon weiter zu sprechen, da Madame Weissenthurn als schönes Weib bekannt ist.«

^{2 25.} August 1798 zum erstenmale.

Viel kühler urtheilt ein Wiener, Rosenbaum, dem sie im Ganzen nur nicht übel gefällt. Aber unter Kotzebue hat sie nicht viel Gelegenheit, große Rollen zu spielen, und nach dessen Abgange wird sie vollständig beiseite geschoben. Die Zutheilung der »Frau in Trauer« in der »Minna von Barnhelm« ward entscheidend. Sie geht — wenig betrauert. Aber sie kehrt in späteren Jahren wieder, nicht mehr als Sophie Stollmers, sondern als Sophie Schröder!

Im September treffen Herr und Fräulein Koch ein. Friedrich Gotthelf Koch, mit richtigem Namen Eckardt,² aus gut bürgerlicher Familie zu Berlin 1754 geboren, war hauptfächlich durch Engels Zureden zum Theater gegangen, für das er wie Iffland den Fond einer ausgezeichneten Bildung und gewandten äußeren Form mitbrachte. Er hatte schon an zahlreichen deutschen Bühnen gespielt, in Kurland war er mit Kotzebue zusammengetroffen, mehrfach hatte er auch schon in Riga, Frankfurt, Mainz, Hannover und anderen Orten als Director gewirkt, als er nach Wien berufen wurde, zugleich mit feiner Tochter Betty (geboren 1775), die schon mit 8 Jahren die Bühne betreten hatte. Sowohl für den Vater, wie für die Tochter war ein Engagement künstlerisch bestimmend gewesen, das in Mannheim unter Iffland. Das junge Mädchen fand bei ihm die stärkste Förderung, indem er sie aus dem naiven Fache, in dem sie ihr Publicum entzückte, langsam ins Tragische hinüberleitete. Der Vater wieder sah in Iffland das Vorbild für die feine Detailausarbeitung der Rollen, die einfache Sprechweife, nur übertraf er ihn an tiefer, echter Empfindung, die freilich nicht viel über das Bürgerliche hinausging, diefes aber mit einem seltenen Reichthum an Tönen beherrschte. Als sie in Wien zum erstenmale austraten, wurden sie beide recht kühl aufgenommen. Ihm gegenüber fielen Äufserungen, wie man fie jetzt auch noch gelegentlich vernehmen kann: fo natürlich zu fein, fei keine Kunst. 3 Betty, die in naiven Rollen debutirte, fand man schon etwas zu corpulent, manche nennen sie direct unangenehm; erst in den tragischen Rollen siegte ihr herrliches, wunderbar ergreifendes Organ, die den Zuschauer mitreißende Empfindung, ihr edles Spiel, das durch das classifich geschnittene Profil und die tiesen blauen Augen wesentlich unterstützt wurde. Für sie tritt Kotzebue ganz besonders ein, und in seiner Hitze vergisst er Tact und Klugheit vollständig. So wenn er die Weißenthurn fragt: »hegt sie den süßen Wahn, sie sey eine größere Schauspielerin als Mlle. Koch« und meint, es lasse sich von ihr noch alles hoffen, »wenn sie sich nur nach Mlle. Koch bildet«. Das ist nicht mehr Kritik, das ist eine beabsichtigte Beleidigung, die keine Frau ungerochen lassen wird!

Aber nicht nur die Kochs, auch die früher Genannten und einige andere tüchtige Gäste, die entweder nicht oder nur für kurze Zeit engagirt wurden, hatten über das Wiener Publicum zu klagen. Ein Aufsatz im »Archiv der Zeit« führt aus, dass der Wiener seinen Geschmack nach drei Personen bildet, dem Kasperl, der Adamberger, die die sogenannten naiven Mädchen als wahre Gänschen spiele, und so jedem Wiener als »seine Frau, seine Tochter, seine Geliebte« erscheine, und Lange, »der alle Affecte durch ein unmässiges Geschrey, durch ein schauspieler und Lärmen darstellt«. Alle neuen Schauspieler sind gehalten, diese zu imitiren, sogar die Damen müssen Langes Wüthen in tragischen Rollen nachahmen. »Der Wiener liebt Schauspieler, an welche er gewöhnt ist, sie mögen brav sein oder nicht. Daher gefällt selten ein fremder Schauspieler im Ansange.«

So tönten Roose oft »Zeichen der Kälte und des Missfallens« entgegen, wie Kotzebue meint, zum Theil durch »Mitleid mit dem älteren Schauspieler« (Brockmann) verursacht. Kotzebue ließ sich nicht irre machen: unablässig betont er die Nothwendigkeit des Conversationstones. Schon in seinen

¹ Joseph Carl Rosenbaum (1770 bis 1832), Secretär des Fürsten Esterhazy, führte ein Tagebuch von 1797 bis 1829 in els Bänden, das handschristlich in der Hosbibliothek ausbewahrt ist. Es behandelt hauptsächlich die theatralischen Ereignisse, die er, als Gemahl der Sängerin Therese Gassmann mit Theaterkreisen in inniger Verbindung, genau versolgt. Seine ganz aphoristischen Notizen, die ost von großem Werte sind, werden im Folgenden mit (R) bezeichnet. Vgl. meine Aussätze in der »Neuen Freien Presse Nr. 8652 bis 8654.

² Biographie von M. C. Baldamus Wien 1828.

³ Schwaldoplers Gegenschrift gesteht zwar Koch manche Verdienste zu, bezweiselt aber, dass er je Brockmann ganz erreichen werde. Er tadelt wie viele andere Kritiker seine tiese und ost schwer verständliche Stimme und findet, dass man, im Gegensatze zu Brockmann, bei ihm ost daran erinnert werde, dass man im Theater sitze.

Kritiken eifert er gegen das Vorurtheil, das Theater sei zu groß, um diesen »einzig wahren« Ton sestzuhalten. Schon das Beispiel zweier älterer Künstler, der großen Adamberger und Weidmanns, widerlege es:

Dund gerade der Umstand, dass alle die, welche jenen Ton inne haben, Lieblinge des Publicums sind, beweiset hinlänglich, dass man die Vorzüge des Conversationstons sühlt. Man kann also recht gut, wenn man nur will, die vereinten Wünsche aller Kenner besriedigen. An Talent dazu sehlt es gewiss keinem unserer besseren Schauspieler. Man höre nur aus, durch prunkvolle Declamation nach lärmendem Beisall zu haschen; man solge unseren vorzüglichsten Mitgliedern aus dem Psade der Natur, und unsere Bühne wird dann bald aus den ersten Rang Anspruch machen dürsen.«

Die Ziele Kotzebues wurden von Einsichtsvollen auch gebürend gewürdigt. 1

Mit tiesstem Theaterverständnisse hat Kotzebue sich seine neuen Kräfte ausgewählt und an den richtigen Platz gestellt. Er hat auch mit Glück gesucht, eine große Künstlerin wie die Adamberger in ein anderes Fach hinüberzuleiten. Am 9. November gab sie auf sein Ersuchen noch einmal die Gurli. Als fie vorgerufen wurde, fprach fie nur das eine Wort: »Gewefen!« »Der Eindruck«, fchreibt ein Berichterstatter,² »welchen dieses Wort mit der ihr ganz eigenen Betonung beim ganzen Publicum erregte, kann nur empfunden, nicht geschildert werden. Als Augenzeuge kann ich sagen, dass ich bis in das Innerste erschüttert wurde und mir dachte: Ja wohl, Gewesen! aber nicht die große Künstlerin, aber gewesen ist diese Rolle für alle, welche dieselbe nach dir geben und dich nie erreichen werden.« In der »Selbstbeherrschung« Ifflands (29. December 1798) spielte sie ihre erste ältere Rolle, die Baronin. »Spielte?« fragt die »Wiener Theaterkritik«. »Nein, sie war ganz der edle Charakter, den der Dichter entwarf.« Stürmisch vorgerusen, fagte sie: »Aller Anfang ist schwer.« Braun schickte ihr Tags darauf eine Marmorvase, mit einem äußerst enthusiastischen Briese, der beginnt: »Aller Ansang ist schwer. Wohl dem, der fo endet, wie Sie anfingen.« Es entspricht Kotzebues Kritik des Einzelnen, wenn er auch wiederholt betont, dass das Zusammenspiel ein viel lebhasteres werden müsse. Zum Besten des Ensembles schaffte er die Gepflogenheit, dass in wichtigen Stücken nur einige Rollen gut besetzt wurden, ab und bewog manche der Schauspieler, kleine Rollen zum Vortheile des Ganzen zu übernehmen. So ist Kotzebues Verdienst noch nie genügend gewürdigt worden; durch seine neuen Engagements wurde er der Grundleger des berühmten Burgtheaterspieles, der Vorbereiter der großen Epoche der Wiener Hofbühne. Deutlich hat es sich dabei gezeigt, dass da nicht der blinde Zusall mitspielte, sondern dass es zielbewusste organifatorische Begabung war, die ihn dabei leitete.

Wäre es nur in Bezug auf neue Stücke ebenfo gewesen! Freilich hat Kotzebue da eine starke Entschuldigung, die nicht übersehen werden dars: die Hindernisse der Censur. So konnte er thatsächlich den Classikern nicht mehr Beachtung als seine Vorgänger zuwenden. Er hat wegen Aussührungen des Wallenstein mit Schiller unterhandelt,³ der sich bereit erklärte, entweder selbst Änderungen im Einzelnen vorzunehmen oder sie Kotzebue zu überlassen, wenn die Censur, woran er mit Recht zweiselte, den Stoss an und für sich nicht verwerse. Zwei Werke Goethes standen schon auf Kotzebues Spielplan. Zunächst — eigenthümlicherweise, aber für Kotzebue bezeichnend — die »Mitschuldigen«, in denen er alle kleinen Anstösigkeiten ausgemerzt hatte. Demohngeachtet, berichtet ein Freund Kotzebues, brachte es der neue Ausschuss dahin, dass es bei der letzten Probe verboten wurde, als die Anschlagzettel schon herumgetragen waren. Rosenbaum erzählt »den Faschingstreich von dem Abderiten Ausschuss, dass sie bey der Generalprobe, nach schon angeschlagenen Zetteln Mittags um 12 Uhr das neue Stück abstellten, weil Brockmann sagte: Es wäre zu niedrig, voll Zoten, und man könne es aus keinem Hostheater geben, das ist mehr als dumm.«

Thatfächlich meldet der Zettel vom 30. Januar 1799 die Première des Goethe'schen Werkes, und wird überklebt. »Wegen vorgesallener Hindernisse kann das heute angekündigte Stück nicht gegeben

¹ Befonders ausführlich von M. v. Collin in der Biographie feines Bruders (Werke, Bd. VI, S. 334), wo er die Darstellung der Tragödie zu jener Zeit ganz im Sinne Kotzebues verurtheilt.

² Kurzgefafste Gefchichte der Hoftheater in Wien (bis 1820) von Freih. v. Zinnicq (Handschrift der Wiener Stadtbibliothek).

³ S. Briefe, herausg. v. Jonas 5, 461 ff.

werden«. Daß man dem bereits zurückgetretenen Kotzebue einen Streich spielen wollte, ist zweisellos. Zur selben Zeit hat Kotzebue noch die Iphigenie austheilen lassen, so daß das Verdienst der bald zu besprechenden ersten Aufführung ihm zufällt.

Kotzebue richtete sein Hauptaugenmerk auf eine große Zahl von Novitäten. Was früher Pflicht gewesen war, alle drei Wochen ein neues Stück zu liesern, war ganz in Vergessenheit gerathen, ein Dutzend ungefähr genügte jährlich. Kotzebue brachte im Jahre 1798 26 Novitäten. In erster Linie kommen seine eigenen Werke in Betracht. Daß er seine Producte oft und gerne gab, wird ihm Niemand verargen, anderes hatte man auch nicht von ihm gewünscht. Daß er um ihretwillen andere Dichter verdrängt habe, ist übertrieben; während 1797 11 Stücke Kotzebues mit zusammen 53 Aufführungen figuriren, erscheinen 1798 18 Stücke mit 73 Aufführungen; zugleich aber auch 15 Stücke Isslands mit 37, 9 Stücke Zieglers mit 35 Aufführungen. Kotzebue brachte 1798 acht, 1799 während seiner Anwesenheit noch zwei neue eigene Stücke. Mit großer Spannung sah man in Wien dem ersten Werke entgegen, mit dem er sich seinen nunmehrigen Mitbürgern vorstellen würde.

Und da hatte fich der überschlaue Kotzebue etwas verrechnet. Während er in seinen Engagements das Wiener Publicum zum Verständnis für die Natürlichkeit zu erziehen suchte, lieserte er eigene Stücke, welche die Sentimentalität des beliebten Issand noch wo möglich übertrumpsen sollten. Da zeigt sich wieder Kotzebues Charakterlosigkeit: er wird gegen seine bessere Überzeugung zum willsährigen Diener einer thränensehnsüchtigen Menge. So erschien am 26. März »Die silberne Hochzeit«. Ein Rührstück der schlimmsten Sorte, mit der Hauptsigur eines Landmanns, der zum Schlusse sich als fürstlicher Minister entpuppt, dürstig in der Komik, dagegen überladen mit moralischen Tiraden, besonders am Schlusse, wo die Wiener Theaterhandschrift noch einige, im Drucke sehlende, hinzuthut. Eine ganze Reihe von applausziehenden Schlagern hat die Censur unbarmherzig gestrichen. Schon der Titel klang angeblich den Wienern fremdartig. Und was sie sahen, war, wie Schwaldopler aussührt, einerseits complicirt und verworren, anderseits sehr gewöhnlich, man sand lauter »Theaterstreiche« und tadelte die Anhäusung von rührenden Situationen. So constatiren eine Reihe von Zeugen die kühle Aufnahme des Werkes, während Kotzebue von einem allgemeinen Beisall spricht. Viel mag gewiss auch die übergroße Erwartung zur Enttäuschung beigetragen haben . . Kurz, es war nicht der volle Sieg, wie Kotzebue ihn gewohnt war.

Nicht viel anders erging es dem »Epigramm« (25. Sept. 1798), schon ein Titel, der dem Wiener fehr spanisch vorkam. Die Verlogenheit dieser Rührgeschichte ist womöglich noch größer; in der männlichen Hauptsigur paradirt ein Ausbund aller Tugenden und Kenntnisse, der sowohl ein Bewunderung erregendes politisches Referat zu schreiben, als auch eine große Augenoperation an einem Blinden zu vollziehen weiß. Eine gesunde Kritik liesert der »Eipeldauer«.

»Jetzt wünschet ich nur, dass ausn Theater noch mehr andere solche Operationi aufführen. Das wär gewiß recht kommot, da könnt ma ja glei im Theater die ganze Doctor-Wissenschaft studiren leh hab das Ding nicht natürlich gsunden, da ist mir aber endlich auch eingsalln, dass 's nur a Komödi is, und dass da nit alles natürlich sein darf. Aber was ist denn auch an der Natur gelegen? Wenn ein Stück nur gsallt, und wenn nur 's Theater immer gsteckt voll is. « Man sand, wie Richter sagt, dass man schon in der dritten Scene den ganzen Hergang vorauswisse, und Schwaldopler bestätigt die beisällige Ausnahme, der jedoch viel Tadel im Kreise der Theatersreunde widerspreche.

Das dritte große Werk Kotzebues, ganz in derselben Art gehalten, ist »Das Schreibepult oder Die Gesahren der Jugend« (15. October 1798). Hier dreht sich die Handlung um Geldmisere und

- ¹ Er schreibt an den Münchener Dichter A. J. v. Guttenberg, 26. November 1798: »Sagen Sie Ihrem Grasen Seeau (Intendant), dass er seinen Vortheil schlecht versteht, wenn er monatlich nur Ein neues Stück geben läst. Ich sand es bey meiner Ankunst hier auch so; jetzt werden aber schon monatlich drei bis vier große Stücke, ohne die kleinen zu rechnen, ausgeführt. Die Casse befindet sich dabey vortresslich, das Publicum ist sehr zusrieden damit. Die Schauspieler schreyen freylich; aber daran kehrt man sich nicht. « (hs. in der Hosbibliothek.)
- ² Z. B. Sätze wie: »Es gibt Leute mit Namen, die darum doch nichts taugen.« »Ein ehrlicher Mann ist ein Edelmann und zuweilen noch etwas mehr.« »Ein Mann, der auf Speculation heirathet, ist eben so verächtlich als ein Jude, der auf Speculation ein Christ wird,« u. A.
- 3 Rosenbaum schildert den Abend: Ich habe nie das Theater um füns Uhr schon so voll gesehen. Das Stück hat einen schönen, herzlichen Dialog, rührende Scenen, die ganz aus den Herzen einer glücklichen, liebenden Familie geschrieben sind. Trotz der Menge des Schönen siegte Kabale so weit, dass das in jedem Falle gute Stück nicht mit verdientem Beysall ausgenommen wurde.«



SOPHIE SCHRÖDER.



Edelmuth; ein leichtsinniger Kausmann wird im Handumdrehen gebessert, die Kinder der armen Familie, Lieutenant und Kammerjungser, strotzen von prahlerischer Tugend, an moralisirenden Predigten wird hier das Möglichste geleistet. Das Stück machte »Sensation und ein volles Haus. Es hat viele recht herzliche Scenen und erhält den Zuschauer in Ausmerksamkeit« (R). Vom Repertoire verschwand »Die silberne Hochzeit« schon mit dem nächsten Jahre, während sich die beiden anderen Stücke dauernd erhielten. Was Kotzebue sonst noch gab, waren das vierastige Stück »Der Lohn der Wahrheit« (5. November 1798), das von der Koch glänzend gespielt wurde, aber mit dem »Schreibepult« nicht concurriren konnte, und kleinere Stücke, die zum Theile freundlich aufgenommen wurden. Der Lust am Spestakelstücke huldigte Kotzebue durch eine der Wiener Censur angepasste Bearbeitung von Zschokkes »Zauberin Sidonia«, die als »Das rächende Gewissen« am 5. December in Scene ging.

Um vier Uhr, erzählt der »Eipeldauer«, waren schon einige hundert Menschen angestellt. »Ich hab nit bald so ein schönen Roman gsehen. Vieles hab ich sreylich nit zsammreimen können. Ein Mädchen bringt es dahin, dass der Landesherr seine Frau vergistet. Das is ein abscheuliches Verbrechen und ich hab immer geglaubt, dass's auf d'letzt wird gstrast werden, weil halt sonst in allen Trauerspielen 's Laster gstrast wird; aber da is ka Strast drauf gsolgt, sondern das Stück hat an recht vergnügten Ausgang gnommen. Aber ich weis schon, was 's seyn wird. Weil wir jetzt mannigsmal traurige Lustspiel habn, so habns uns halt auch einmal ein lustigs Trauerspiel gebn wollen, und vielleicht kommt jetzt noch gar d'Modi aus, dass alle Trauerspiele lustig ausgehn. Aber gspielt is 's Stück worden, dass unmöglich schöner seyn kann, und da habn d'Aktör zeigt, dass scho spieln können, wanns wollen. «

Wieder war es die Koch, die in der tragisch-sentimentalen Hauptrolle einen Triumph seierte. Aber gerade da zeigte sich, wie tief die Parteinahme im Publicum schon gegriffen hatte. Sie wurde gerusen. »Ein paar elende Buben riesen bei ihrem Erscheinen Weissenthurn. Sie eilte sofort ab. Diese niedrige Beleidigung verdient das schöne und richtige Spiel einer Koch sicher nicht.« (R.) Am allerwenigsten Glück hatte Kotzebue mit einer für Wien bestellten Arbeit. Zur Rückkehr der Freiwilligen wurde am 17. April das Singspiel »Das Dorf im Gebirge« gegeben, zu dem Weigl die Musik geschrieben hatte. Weder die das Land beschützenden Mädchen noch der zu Frau und Kindern rückkehrende Krieger erregten Interesse; »ennuyant und höchst schleppend«, sagt Rosenbaum. So überlebte es seine Veranlassung nicht, während es in Deutschland, wie Holtei erzählt, durch lange Jahre beliebt blieb. Den Missersolg in Wien gibt Kotzebue selbst zu, die Gründe mit Andeutungen über »Künstlerneid« und Parteilichkeit verhüllend.

Viel unglücklicher als mit eigenen Werken, war Kotzebue mit den Producten, die er auf die Wiener Bühne zu importiren fuchte. So mit der 1794 vom Ausschuffe zurückgewiefenen, grenzenlos manirirten »Tochter der Natur« von Lafontaine (4. September), dem »Doctor Tonuccio« von Jester (10. November), dem »Stammbaum« und den in Deutschland so beliebten »Beiden Billets« von Wall (27. November), die »trotz der Anwesenheit des Hoses ausgezischt wurden« (R); auch ein einactiges Luftspiel Ifflands »Der Komet« hatte dasselbe Schicksal. Nicht besser erging es der in deutscher Biedermännerei arbeitenden Historie Schlenkerts »Bürgertreue« (9. April), »eine elende, planlofe, uninteressante, höchst langweilige Arbeit« (R.). Keine Verantwortung trifft Kotzebue für die Stücke aus Jüngers Nachlasse, den die Direction aufgekauft hatte und nun ihrem Publicum noch durch mehrere Jahre nach und nach vorsetzte. Dagegen errang der Hausdichter des Burgtheaters, Ziegler, Triumphe, auf die der sieggewohnte Kotzebue nur mit Neid blicken konnte. Zwar erlitt auch er zunächst eine schwere Niederlage mit seinem Ritterlustspiele: »Die Liebhaber im Harnisch« (20. Januar); selbst das gutartige Wiener Publicum remonstrirte gegen diese Albernheit, die darin gipselt, dass sich der Führer der Intrigue, Burgvogt Kunz, bis auf den Hals in die Erde eingraben läfst, damit man nicht wiffe, dafs er bei der Verwechslung der Freier die Hand im Spiele gehabt 1. Aber glänzend wetzte er die Scharte aus durch den »Lorbeerkranz oder Die Macht der Gefetze« (26. Februar) und den »Tag der Erlöfung« (10. August).

¹ Vgl. die vernichtende Kritik der Annalen der Literatur des öfterreichifchen Kaiferstaates 1803, Nr. 80. → ▸ Voll Zoten und häßlichen Scherzen und unslätigen Zweideutigkeiten ist das Stück eine crasse Herabwürdigung für das Nationaltheater und zur Ehre des guten Geschmacks muß ich wiederholen, daß es ziemlich mit dem Fasching begraben werden wird. « (R) — Es hatte drei Aufsührungen.

Beide Stücke spielen in militärischen Kreisen, die damals auf dem Theater ungemein interessirten. Im ersten Stücke ist eine Liebesgeschichte verquickt mit Motiven aus Emilia Galotti; der Vater, Oberst, erscheint als Schützer der Ehre seiner Tochter, der junge leidenschaftliche Prinz lernt sich dem strengen Rechte beugen, und vor seinem Vater, dem obersten Kriegsherrn, fordert er selbst die Strafe, die ihm gebürt. Die Situationen, befonders die Scene vor dem Kriegsgerichte, find so effectvoll, dass man begreift, wie der Zuschauer über den unmöglichen Charakter des ganz plötzlich bekehrten Prinzen und über die Nichtigkeit des Grundmotives, das den Titel geliefert hat, hinwegfah und fich felbst die Schlussfentenz »Damen und Lorbeerkränze haben von jeher alle Leiden über die Menschen gebracht« gefallen liefs. Ebenfo wie hier, schlichtet der Herzog im »Tag der Erlöfung« den Conflict, der wieder auf den unmöglichsten Vorausfetzungen aufgebaut ist: Eine Frau befucht ihren Vater täglich im Gefängnisse, ohne dass ihr Gatte etwas von ihm weiß. Er wird besreit und erkennt im Manne seiner Tochter den Feind, der ihn in den Kerker gebracht hat. Ihm wird aber vergeben, weil er nur verleitet war. Noch stärker als im »Lorbeerkranz« wird mit fragwürdigen Sentenzen gearbeitet, wie: »Es gibt nur undankbare Männer, aber kein undankbares Frauenzimmer.« Nur ganz schüchtern macht Kotzebue auf diese Fehler, wie auch auf die Zweitheilung der Handlung, die unglückliche Charakteristik in seiner Recension aufmerkfam, man braucht aber nur zwischen den Zeilen zu lesen, um in seinem großen Lobe, das nachdrücklich betont, wie Ziegler »die erste unter allen schönen Künsten, die Kunst zu gefallen, besitze«, den Ärger durchblicken zu sehen. Aber der »Lorbeerkranz« erlebte im selben Jahre 13, der » Tag der Erlöfung« 10 Aufführungen, und der entzückte Braun belohnte den Dichter nach dem ersten Stücke mit einem Lorbeerkranz, in dessen Blättern sich fünfzig Ducaten bargen. Wohl um Kotzebue nicht zu kränken, machte er ihm zugleich einen Wagen mit Pferden zum Geschenk.

Diese beiden Werke sind die Schlager des Jahres 1798. Auch was Kotzebue an älteren Stücken wieder aufnahm, ein paar Werke Ifflands, die »Elfride« Bertuchs (für die Koch), den »Edelknaben« Engels (für die kleine Wilhelmine Stephanie, in der ein reizendes Talent heranwuchs) u. a., wog eben nicht allzu schwer. Wenn er in seiner Darstellung behauptet, auf drei bis vier gesallende Stücke wäre nur ein missfallendes gekommen, so hat sich Kotzebue entschieden zu seinen Gunsten geirrt, wenigstens hat er diejenigen Stücke zu den ersolgreichen gezählt, deren Schicksal ein zweiselhastes gewesen ist.

Auf dem Theater hat nur der Erfolg recht. Hätte Kotzebue wirklich fo entschiedene Siege errungen, dass das Publicum ganz auf seine Seite getreten wäre, so hätten seine Gegner schweres Spiel gehabt. Aber bei ihm kommt noch sein Charakter hinzu, der unter allen Verhältnissen, in die er trat, eines zweiselhasten Beigeschmackes nicht entbehrte. Auch in Wien war es gewiss Verleumdung, die ihn als einen Feind der Regierung und Spion bezeichnete: aber dass sie Boden fand, daran war nur er selbst schuld, wie ihm ja später dieselben Beschuldigungen den Tod brachten.

Kurz nach feiner Ankunft find fchon die Gegner am Werke. In ausländischen Blättern führen fie den Vorstofs wie zum Beispiel im »Neuen deutschen Mercur« (Correspondenz aus Wien, 6. Mai 1790), in der »Augsburger Allgemeinen Zeitung« u. a., Notizen, die von den revoltirenden Schauspielern des Hoftheaters verfasst oder zum mindesten angeregt sind.

Die Unzufriedenheit »einiger Hoffchaufpieler« konnte, wie Kotzebue felbst bestätigt, »nicht größer fein«, wie auch der alte Müller fagt: »Ich habe manche Zerrüttungen erlebt, doch nie war die Gesellschaft so getheilt, so mißmuthig und gespannt wie jetzt.« Der damals aus drei Gliedern bestehende Ausschußs zersiel, indem Klingmann und Brockmann austraten. Man spürte allen seinen Schritten nach, ja, legte sogar ein Tagebuch an, das seine kleinsten Äußerungen mit entstellender Interpretation wiedergab. So sorderte Kotzebue selbst eine Untersuchung, die einzelnen Beschwerden wurden protokollirt. Was Kotzebue als

¹ An Guttenberg schreibt er am 26. November: Der Tag der Erlösung wird noch immer mit außerordentlichem Beyfall gespielt!!! Sie wundern sich? Kommen Sie nur erst her, Sie sollen noch ganz andere Ursache zum Verwundern bekommen! Und wahrscheinlich wird Ihre Lust, ganz bey uns zu bleiben, ziemlich schwinden.

Ausfagen von neun Mitgliedern mittheilt, ist thatfächlich zum größten Theile läppisch und ungerecht. Der eine hält sich für zu wenig, der andere sür zu viel beschäftigt, man klagt, daß man Rollen in Stücken von »wenig ästhetischem Wert« erhalten habe u. dgl. mehr . . . Alles Kindereien oder allgemeine nichtsfagende Redensarten. Wenn auch der weitaus größere Theil der Schauspieler sich von jeder Klage fernhielt, so erbat Kotzebue dennoch seine Entlassung; wahrscheinlich war ihm dies von höherer Seite nahegelegt worden. Am 10. December ergeht das kaiserliche Handschreiben:

Seine Majestät haben auf besondere Fürsprache des k. k. Hostheater-Directors dem Hostheater-Secretär August von Kotzebue in Anbetracht seines üblen Gesundheitszustandes die Resignation als Secretär allergnädigst bewilligt, zugleich aber auch denselben als Dichter des Hostheaters mit einem jährlichen Gehalt von 1000 Gulden gegen dem anzustellen erlaubt, dass er alle seine Schauspiele unentgeltlich und zuerst an das k. k. Hostheater einzuschicken, selbe im Jahr und Tag nicht drucken zu lassen und die ihm zugeschickten Stücke und Opern sür das hießige Locale ebensalls unentgeltlich umzuarbeiten verbunden wäre.«

In einem Circulare verständigt Braun, der zunächst die Absicht hatte, unter diesen Verhältnissen die Direction abzugeben, die Schauspielergesellschaft von der kaiserlichen Anerkennung, welche Kotzebues vollste Rechtsertigung bilde.

Da man nun aber nach genauer unparteiischer Untersuchung aus den beiderseitigen Acten ersehen, dass die oben erwähnten Klagen gänzlich unstatthaft und grundlos sind, so wird den Urhebern und Theilnehmern dieses leidigen Hergangs ihr leidenschaftliches Betragen, insbesondere aber Herrn Stephanic sein ungesitteter und unanständiger Ton hiemit ernstlich verwiesen. Möchten die mir bekannten Unverträglichen doch in Zukunst für die Ehre und Ruhe ihrer Mitmenschen mehr Achtung und Gewissenhastigkeit bezeigen, meine ohnehin beschwerlichen Directionsgeschäfte mir mit sortdauernden Verdriesslichkeiten nicht vollends unerträglich machen und die schönen und schlichten Tugenden des gesellschaftlichen Lebens, welche sie durch ihre Schauspielerkunst den Zuschauern so ost berussmässig ans Herz legen, doch auch ausser dem Theater und in ihrem eigenen Umgang gehörig besolgen!! (Undatirt; Rosenbaum erfährt von dem Erlass am 21. December.)

Als die neue Regie, bestehend aus Weidmann, Brockmann und dem alten Müller, am 9. Januar 1799 beim Kaiser erschien, um sich vorzustellen, betonte auch dieser die Nothwendigkeit, Ruhe und Ordnung herzustellen: »Ich sehe es nicht gern, dass die Uneinigkeiten unter Ihnen zu Factionen im Publicum Anlass geben.«

So war die Gegenpartei eigentlich moralisch gerichtet. Sie tritt zwar noch mit einem Hauptstücke hervor, einer Wiener Correspondenz im Aprilhest des Berliner »Archiv der Zeit«, dessen lügenhaste Darstellungen zu entkräften, Kotzebue seine Schrift veröffentlichte, die Rosenbaum »bündig, dem Geiste eines Kotzebue würdig« nennt. Dass sie wahrscheinlich Stephanie zum Autor hat, deutet er sehr merkbar an. Keine der genannten Gegenschriften, sowie der Journalartikel wendet sich sachlich gegen Kotzebues Darstellung: im Gegentheile, alle ergreisen seine Partei und corrigiren nur Einzelheiten. Dass er selbst seine Entlassung begehrt und dieselbe in ehrenvollster Weise erhalten hat, ist von ihm unwiderleglich dargethan worden. ²

Noch mehr als ein Vierteljahr weilte Kotzebue in Wien. Eine führende Rolle in der Theaterleitung scheint er nicht mehr gespielt zu haben. Das geht schon daraus hervor, dass die von ihm entworsenen neuen Gesetze, die bereits in Druck vorlagen, zu dieser Zeit nicht mehr in Krast traten. Dafür hat er die edelste Rache, die sich denken lies, genommen, indem er unmittelbar vor seinem Scheiden Wien eine Gabe darbrachte, die er aus der Stadt der Lebenslust empfangen hatte, von der er selbst sagt: »Zum Amusement im eigentlichsten Sinne ist Wien geschaffen.« Es sind »Die beiden Klingsberg« (7. März 1799), wohl eines der liebenswürdigsten Producte seiner Feder. Geht er auch in der Hauptgestalt von Schröders »Ring« aus, so hat er nicht nur sie, sondern die ganze Handlung echt wienerisch ausgestaltet, den Ton der Lebewelt mit der Scenerie der Bastei und ihren

¹ In einem Schreiben vom 24. November 1798 wenden fich 13 Mitglieder, darunter Lange, Müller, Brockmann, Stephanie, Klingmann, die Adamberger, Weißenthurn und Nouseul an Braun, der bereits Brockmann von dem Ernste seines Entschlusses Mittheilung gemacht hat, mit der Versicherung, dass sie segen diese für sie so empfindliche Veränderung höheren Orts Schutz und Trost« suchen wollen. (Original in der Sammlung Donabauer zu Prag.)

² Er schreibt an Guttenberg 21. Jänner 1799: «Von allen mich betreffenden Gerüchten ist keines wahr, als dass ich meinen Abschied gesordert, weil ich es nicht länger aushalten konnte; dass der Kaiser mir denselben zwar ertheilt, mich aber zugleich zum Dichter decretirt (wozu freilich eigentlich kein Kaiser auf der Welt decretiren kann) und mir eine lebenslängliche Pension von 1000 fl. gegeben, mit der Erlaubnis, sie zu verzehren, wo ich will. Die albernen Lästerungen der »Augsburger Zeitung« verachte ich, die sind vermuthlich entweder von Ziegler, Brockmann oder Stephanie eingesandt, welche drey sehr schlechte Menschen sind.«

nächtlichen Liebesabenteuern aufs Genaueste getroffen, ohne über die Grenzen, die selbst einer Pikanterie gezogen sind, hinauszugehen. »Mich hat's gewundert«, fagt der Eipeldauer, »dass der Herr Versasser d'Wiener gar so gut kennt und er ist doch noch nicht lang hier.« Und wie hatte er hier gerade für die Schauspieler des Hoftheaters gearbeitet!

Es war eine That, dass er Brockmann aus seinem pathetischen Stile herauslockte und ihn mit dem alten Klingsberg eine vielbewunderte Leistung, die bei aller Detailausarbeitung nirgends überladen schien, schaffen machte, die geradezu als Grundstein einer neuen künstlerischen Entwickelung sich hätte verwerten lassen. Und daneben der entzückend wilde Roose als Sohn, die Adamberger als Schwester! — Wenige Wochen früher war ein anderes Werk Kotzebues gegeben worden, das sich freilich literarisch nicht entsernt damit messen kann, aber die Wiener Freude am Spectakel ganz anders besriedigte: die »Johanna von Montsaucon« (25. Jänner, 1799 vierzehnmal gespielt), ein echter Abkömmling des Ritterstückes mit Gottesgericht, ritterlicher Ehre, Conslict zwischen Liebe und Dankbarkeit u. s. w. Der Beisall war, besonders für die Koch und Lange, obwohl er schlecht memorirt hatte, außerordentlich. »Durch einen Zusall erschien Kotzebue in der Loge Brauns. Das dankbare Publicum empfing ihn mit dreimal wiederholtem Klatschen und Bravo-Rusen, er verneigte sich mit aller Achtung und entsernte sich aus der Loge« (R). So scheint es doch, als ob auch den Wienern der Verlust im letzten Augenblicke leid gethan hätte. Der Eipeldauer hat ganz Recht:

»Es ist curios. Seit ihn d' Wiener von Person kennen g'lernt haben, woll 'n ihnen seine Stück nimmer gar so außerordentlich g'sallen, als wie 's ihn nit kennt hab 'n, aber vielleicht g'sall 'n ihnen seine Stück wiederum besser, wenn er nimmer hier is.«

Am 10. April fährt Rosenbaum mit einigen Freunden nach Hütteldors, um dem Scheidenden, der nach Regensburg reist, ein letztes Lebewohl zu sagen; »wir nahmen mit thränenden Augen, denn auch ihm entsielen Thränen, Abschied.« Laube hat bekanntlich erklärt, wie ein Bühnenleiter die ersten Jahre sich nur Feinde machen kann. Ein einziges Jahr hatte Kotzebue zur Verfügung gehabt, das hatte er gründlich zu besorgen verstanden. Vielleicht hätte seine vielsach triebkrästige Saat ihm zum Segen gesprosst — aber die schweren Stürme, die er hervorgerusen hatte, zu überstehen, war er doch nicht stark genug. So wurde er jäh entwurzelt, kaum ehe er Boden zu sassen begonnen hatte. Was er in der kurzen Zeit, die ihm vergönnt war, geleistet hat, macht den Eindruck, als müßte das Burgtheater es bedauern, sich seiner so schnell und rücksichtslos entäußert zu haben.



¹ Collin erzählt, daß er die Rolle nicht mehr spielen wollte, weil, wie es schließlich herauskam, sich junge Schauspieler über ihn moquirt hätten. (Werke 6, 92.)



Nach Kotzebues Abgange fuchte Braun felbstherrlich das Theater zu leiten. Als dramaturgischer Confiliarius wird der ehemalige Cenfor v. Retzer beigezogen, ohne fichtlichen Einflufs zu üben. Der Ausschufs fungirte bis 15. December 1801. An diefem Tage machte ihm Braun feine Auflöfung, auf Grund kaiferlicher Genehmigung, bekannt, und kurz darauf berief er als Theaterfecretäre zwei Männer, von denen der eine, Escherich, bereits als Censurbeamter eine Rolle beim Hoftheater gespielt hatte, während dem anderen, Joseph Schreyvogel, die wenn auch noch recht entfernte Zukunft gehörte. Am 27. März 1768 in Wien geboren, hatte der junge Mann, dem eine forgfame Schulbildung zutheil geworden, im Geiste des Josephinismus literarisch gewirkt, wie seine Theilnahme an der »Österreichischen Monatsschrift« und sein Kampf gegen die Dunkelmänner der feindlichen Partei beweisen, Unternehmungen, die auch ihn in den Verdacht des Jacobinerthums brachten. Es war ihm gegönnt, die Dichtung und Philosophie des classischen Zeitalters an der Quelle in Weimar und Jena zu studiren, die Thalia Schillers, der Mercur Wielands hatten sich seinen poetischen Versuchen bereitwillig aufgethan. Mit großen Plänen, die vor Allem die Begründung bedeutender öfterreichifcher Zeitungsunternehmungen im Auge hatten, war er in die Heimat zurückgekehrt, als berufener Vermittler vornehmfter geistiger Bildung und genauer Kenner des schriftstellerischen Deutschlands, ohne dabei zum sclavischen Nachbeter der Lehren Weimars geworden zu sein. Seine Berufung ans Hoftheater wird befonders von der ausländischen Presse freundlichst begrüst.²

Während fein College Efcherich wenigstens mit Bearbeitungen eine sichtliche Spur im Repertoire hinterläßt, scheint Schreyvogels Wirken sich zumeist auf die Kanzlei beschränkt zu haben. Wenigstens meldet keine Nachricht von einer künstlerischen Thätigkeit, und als er 1804 wieder zugleich mit Escherich seiner fragwürdigen Stellung enthoben wurde, hatte er nichts erreicht, als vielleicht eine Sammlung von Theater-Erfahrungen, die wohl dem künstigen Leiter eine mächtige Hilfe sein mochten. Als Nachsolger wurde auf Schreyvogels Vorschlag Joseph Sonnleithner berufen, ein Oheim Grillparzers und ein Glied jener künstlerisch überaus regsamen Alt-Wiener Familie. Eine schwere Last administrativer Agenden lag auf seinen Schultern; denn zu den Hostheatern hatte sich noch das Theater an der Wien gesellt, das Braun im Februar 1804 um eine Million käuslich an sich gebracht hatte.

Es war ein Act der Nothwehr, den Braun hier beging. Schon das alte Schikaneder-Theater im Freihause hatte die Hostheater, besonders die Oper, empfindlich geschädigt. Als 1801 Schikaneder das neue Haus erbaute, remonstrirte Braun mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln gegen die Errichtung desselben, unter Hinweis aus sein Privilegium, das die Errichtung eines neuen Theaters in der Stadt wie in den Vorstädten untersagte. Aber die Regierung entschied für die Priorität des Schikaneder'schen Consenses, und nun entwickelte sich zwischen dem neuen Hause und den Hosbühnen,

- 1 Vergl. befonders Gloffy im Jahrbuch der Grillparzer-Gefellschaft 8, 305 ff.
- ² Sie kennen schreibt der »Neue deutsche Merkur« den wackeren und für alles Gute rastlos thätigen Schreyvogel. Man hat endlich angesangen, seinen Verdiensten von mehr als einer Seite volle Gerechtigkeit widersahren zu lassen. Seine dramaturgischen Kenntnisse haben ihm eine Stelle bei unserem Hostheater erworben und es wäre gewiss seine Schuld nicht, wenn er dabei seine mannigsaltigen Ersahrungen und Einsichten ins Schweisstuch vergraben müste.
- 3 Dafs Schreyvogel in dieser Zeit auch Bearbeitungen übernommen hat, geht aus einer Bemcrkung hervor, die er 1814 bei Durchlefung des Schauspiels »Herzens-Proben« von Bouilly macht: »Dieses etwas langweilige Stück kam schon 1802 in Vorschlag und die Übersctzung, die sehr schleppend ist, wurde von mir beynahe ganz überarbeitet wie das Manuscript zeigt.« Für solche Arbeiten hat er wohl das Honorar von 750 Gulden sur Schwenzeiten, das die Acten von 1802 verzeichnen. 1805 erhält er noch 375 Gulden als Geschenk von Braun.

befonders in Vorsührung neuer Opern, eine Rivalität, die gar ost zu Gunsten des Privattheaters entschieden wurde. Ja, Schikaneder bemühte sich fogar, Braun seine eigenen Mitglieder wegzukapern, und im Jahre 1802 standen Koch und Tochter, sowie Roose, der sich 1800 mit letzterer vermählt hatte, auf dem Sprunge, seinen lockenden Anerbietungen — er trug Koch 3500 Gulden und die Mitdirection, dem jungen Ehepaar 6000 Gulden an, während das Hostheater in dieser Zeit die höchsten Gagen sür Herren mit 2500 Gulden, sür Damen mit 2000 Gulden sestgesetzt hatte — Folge zu leisten. Es gelang erst längeren Verhandlungen, die Abtrünnigen sestgesuhalten, der Lohn sür die geschickte Vermittlung Escherichs soll angeblich in seiner Anstellung beim Hostheater bestanden haben. Wie sehr Braun unter dieser Concurrenz der Vorstadtbühne litt, geht aus einer Reihe seiner Eingaben an das Oberstkämmereramt hervor. So sagt er unter dem 27. November 1803: »Schon eine geraume Zeit her macht sich der Magistrat zum vorzüglichen Augenmerk, mir ungesällig und dem Wiedener Theater gefällig zu sein. Welchen Nachtheil mir überhaupt die Erbauung und Vergrößerung dieses Theaters verursacht, ist Euer Excellenz zur Genüge bekannt«, und ein anderesmal betont er: »Folgende Zusälle machen den gänzlichen Versall des Hostheaters gewiss: primo die dem Zitterbarth (Mitdirector und Geldgeber Schikaneders) dem siebenten Paragraph meines Contractes ganz zuwider lausende ertheilte Besugniss, das Theater von seinem Standort zu versetzen und zu vergrößern, secundo die wesentlichen Vortheile, welche derselbe denen Hosenauspelern anbietet, wodurch selbe ganz leicht der Pensionsfähigkeit entbehren können und quarto, das Zitterbarth nebst der so beträchtlichen Vermehrung der Gagen auch die Bezahlung ihrer Schulden übernimmt.«

Mit dem Kause des Theaters an der Wien hatte Braun sich seines schlimmsten Feindes entledigt; das Publicum allerdings hatte bei der Rivalität der Unternehmer gewonnen und konnte es nur mit Misstrauen begrüßen, wenn der »Tyrann der Kunst«, wie Braun von Rosenbaum genannt wird, der ihm wegen der künstlerischen Zurücksetzung seiner Gattin, der Opernsängerin Therese Gassmann, gram ist, in einer Hand drei große Theater Wiens vereinigt und so ein Monopol für die Belustigung der Kaiserstadt sich erwirbt.

Auch Sonnleithner gelingt es nicht, fich zu einer führenden Stellung emporzuschwingen. Was Grillparzer in seiner Selbstbiographie von ihm erzählt, macht auch seine literarischen Interessen recht zweiselhaft. Dass er 1806 in einem Gutachten Schillers »Parasit« als eine Bearbeitung von Molières »Tartusse« bezeichnete, spricht nicht sehr für seine theatralischen Kenntnisse. Er liesert dem Burgtheater eine Reihe von Übersetzungen und Bearbeitungen ohne besonderen Wert und begnügt sich damit, das Hilfsorgan seines Chess zu sein. Ausländische Blätter, wie der in Kotzebues Geiste dem Hostheater seindselige »Freymüthige« glossiren auch die Berusung dieses »unausstehlichen Schwätzers und literarisch-musikalischen Windbeutels« in absälligster Weise.

Diefer Unsicherheit in der Auswahl der leitenden Perfönlichkeiten entspricht auch die Unsicherheit in der Führung des Theaters.

Zunächst wirkte noch der Einfluss Kotzebues nach. Dieser zeigt sich einmal darin, dass am 1. Februar 1800 die von ihm versasste Theater-Ordnung in Krast trat. Einzelne Bestimmungen bieten für uns recht Sonderbares.

So §. 6. »Obschon gestattet ist, jemanden in das Theater zum Platz halten zu schicken, um später nach Bequemlichkeit das Schauspiel besuchen zu können, so wird doch zur Vermeidung alles Unglückes verbothen, Kinder unter 16 Jahren zu diesem Endzwecke in das Theater zu schicken.«

§. 7. *Sollen kleine Kinder unter 4 Jahren nicht in das Schaufpiel mitgenommen werden, weil dadurch leicht die Ruhe und Aufmerkfamkeit der Zufeher unterbrochen und manchmal unangenehme Auftritte verurfacht werden. « — §. 8. *Wird nicht gestattet, dass man auch bey der größten Volksversammlung sich einen Sessel oder Schemel von wem immer reichen lasse. « — §. 9. *Wird bey wirklicher Abweisung verbothen, Hunde von was immer für einer Art in das Theater mitzunehmen. « — §. 14. *Zu der im k. k. Hostheater zu beobachtenden Sitte gehöret, dass Jedermann bey dem Eintritte in das Noble parterre (es mögen Ihre k. k. Majestäten oder Jemand von der k. k. Familie anwesend seyn oder nicht) den Hut abnehme. « — §. 15. *Wenn Ihre k. k. Majestäten oder die allerhöchste k. k. Familie im Theater erscheinen, so haben auch alle Männer im zweyten Parterre und den übrigen Stockwerken des Schauspielhauses die Hüte abzunehmen. « §. 16. *Man erwartet, dass Jedem das Wohlstandsgefühl selbst sagen werde, den Hut abzunehmen, wenn dadurch ein anderer Zuseher in Ausnehmung der Vorstellung gehindert würde. « §. 19. *Das dreymalige Applaudiren ist bloß eine Ehrenbezeugung des Publicums gegen den allerhöchsten Hos; dasselbe wird daher gegen das Theaterpersonale untersagt. « — Recht witzig meint der Eipeldauer: *Wir müssen bisher eine Theaterunordnung gehabt haben, weil eine Theaterordnung erschienen ist « Er schildert, wie empört die Frauen Wiens seien, dass man ihnen das Mitnehmen der Hunde verboten.

Der Praxis Kotzebues entspricht es, dass zahlreiche Gäste auf der Wiener Hofbühne ihr Glück versuchen dürsen. Eine Ergänzung und Auffrischung des Personals hatte sich immer mehr als nothwendig erwiesen.

Es waren schwere Verluste, welche das Burgtheater in diesen Jahren trasen. Endlich hatten die inständigen Bitten des alten Müller, seine wohlverdiente Ruhe nach 38 Dienstjahren genießen zu dürsen,

¹ Siehe die scharfe Kritik der »Annalen« 1805, 2, S. 382.

Erfolg. Zwar wird zunächst sein Gesuch¹ wieder hinausgeschoben, indem man versuchen will, noch zwei Jahre abzuwarten, aber Brauns energischer Intervention gelingt es, ihm die volle Pension zu sichern, doch wird sein Antrag, ihm die goldene Medaille mit der Kette zu verleihen, abgelehnt. Am 17. December 1801 betritt Müller zum letztenmale im »Bruderzwist« die Bühne, reich beschenkt von seinen Gönnern, an deren Spitze Braun mit 100 Ducaten steht, begleitet von rauschenden Ovationen bei seiner in Versen gehaltenen Abschiedsrede,² die beinahe zwölf Minuten dauerte.

Viel bewegter als von dem arbeitsmüden Veteranen, gestaltete sich das Scheiden von dem Lieblinge zweier Generationen Wiens, der Frau Adamberger. Nachdem sie ihren unveränderlichen Entschluß kundgethan hatte, bestimmte ihr Braun eine Abschiedseinnahme. Sie fühlte sich aber außerstande, in dem Stücke, das Kotzebue ihr dafür anbot, seiner Bearbeitung des »Eduard von Schottland«, mitzuwirken.³ So fand am 22. Februar 1804 ohne ihre Mitwirkung die Aufführung dieses Schauspieles statt, dem ein Gelegenheitsstück »Der gestörte Abschied« von H. v. Collin folgte, aus dem das ganze persönliche Verhältnis Wiens zu seinen Künstlern spricht. Selbst in einer Loge dem Abende beizuwohnen, mußte sich die Künstlerin aus Rücksicht auf ihre Gesundheit versagen.

Die Handlung des Gelegenheitsflückes bietet kurzgesast Folgendes: Eine Frau Einzig, die mit ihren Nachbarn wie in einer Familie gelebt hat, muß wegen Krankheit fortziehen, die betrübten Nachbarn wollen ein Abschiedssest veranstalten, aber der Arzt verbietet ihr das Erscheinen. An ihrer Stelle überbringt die Toehter Antonie ihren Dank und beschließt, auch dort zu leben, wo ihre Mutter so glücklich war. »Das wird unsere Einzig mit der Zeit, ja sie wird's!« rusen alle aus. Jede Anspielung in Dialog und Handlung wurde lebhast empfunden, »auf der Bühne, wie vor der Bühne weinte man so heftig, dass der Dialog mehrmals mußte unterbrochen werden«. Zur Huldigung für die Mutter gesellte sich der hoffnungsvolle Gruß an die Toehter Antonie, die neben den alten Collegen der geseierten Künstlerin voll frischester Anmuth und Jugend zum erstenmale aus der Bühne erschien. Am Schlusse sprach Lange einen Epilog Collins, der an das Wort »Gewesen«, das sie einst so traurig gesprochen hatte, anknüpste.

So schied Frau Adamberger in ihrem 53. Jahre. Echte ursprüngliche Naivetät hatte sie durch ihr ganzes künstlerisches Dasein begleitet, jeder Ton von ihr war wahr, aus eigenster Natur ohne jedes verkünstelnde Studium ersafst.

An einer Stelle feiner Rede drohte Lange die Stimme zu verfagen. Er sprach von einer, die dahingegangen und brach ab: »Doch stille! Nein! Ich will die allzusrische Wunde nicht berühren.« Mit tiesster Bewegung theilten die Zuhörer den Schmerz um die große Tragödin Rosalie Nouseul, die am 24. Januar 1804 im 54. Lebensjahre gestorben war. In ihr verlor das Theater eine Heroine größten Stils, echt tragisch in Erscheinung und Wesen, nicht geschaffen für stille Dulderinnen, aber einzig in Mütterrollen, so daß die Erinnerung an sie, besonders an ihre Claudia in »Emilia Galotti«, noch lange ihre Nachsolgerinnen tödtet. Wenige Tage früher, am 12. Januar, war der alte Bergobzoom aus dem Leben geschieden, ohne eine fühlbare Lücke im Theater zu hinterlassen.

Auch unter den jungen Kräften hielt der Tod seine Ernte. Er raffte den talentvollen Lippert, der auch als Dichter kleine Erfolge errungen hatte, nach kurzer Thätigkeit am Hofburgtheater 1803 dahin,⁸ und schonte auch nicht der blühenden Mädchen, der Schauspielerkinder Victoria Müller, Gabriele Lange und Katharina Saal, die kaum erst die Bühne betreten hatten.

- 1 Abgedruckt in feinem »Abschied « S. 348 ff.
- 2 »Abschied« S. 354 ff.
- 3 Darauf bezieht sieh offenbar ein ungedruckter Brief von ihr an Roose vom 12. März 1803: *Kommen Sie doch für heute ein Weilchen zu mir, ich habe weder Rast noch Ruhe, denken Sie nur, die Durchlesung des Bewusten hat mich so angegriffen, das ich gestern eine Art Fieber hatte und die halbe Nacht nicht schlasen konnte, es ist zu viel, die Vorliebe des Herrn von Kotzebue leuchtet zu stark hervor . . mein Herz ist so voll wie noch nie, mir ist, als sollte ieh vor meinem Abschied noch sterben.«
 - 4 Siehe A. v. Arneth: »Aus meinem Leben.« 1, 46.
- ⁵ Vergl. den schönen Nachrus Collins im Hostheater-Taschenbuch 1805. Der Wiener Dichter B. D. Arnstein ließ eine sade mythologische Allegorie »Thaliens Trauer beim Abschied der Adamberger« erscheinen.
- 6 Das Klatschmaul Rosenbaum erzählt: »Alles sagte, der Braun hätte sie so behandelt, dass sie vor Zorn und gerechtem Unwillen verbittert der Schleimschlag tras. « Braun ließ sie aus seine Kosten beerdigen. Vergl. auch über sie den Nachruf Collins im Hostheater-Taschenbuch 1805.
- 7 Der »Eipeldauer« beanständet, dass die »Wiener Zeitung« zwar des Todes der Nouseul gedacht habe Brockmann ist nach eigener brieflicher Angabe der Versasser des Nachruss aber für den alten verdienten Schauspieler keine Zeile übrig hatte.
 - 8 Vergl. den Nekrolog in Schwaldoplers Taschenbuch, 1803, Jahrg. 3.



Unter den Gästen steht obenan August Wilhelm Iffland. Endlich im Jahre 1801 gelang es, den oft Erwarteten nach Wien zu ziehen; er gab während des Monats Juni zwanzig Vorstellungen, zum großen Theile in dem geräumigeren Kärnthnerthortheater. Die Erwartung, mit der man feinem ersten Auftreten entgegenfah, war ungeheuer. Er hatte dafür den Antonius in Kotzebues »Octavia« gewählt. Der Erfolg war befriedigend, aber nicht mehr. 1 Desto gröfseren Jubel errang er



Bittermann in Kotzebues "Menfchenhafs und Reue".

sich in eigenen Stücken, wie der »Selbstbeherrschung«, dem »Haussrieden« oder in Werken wie Gemmingens »Hausvater«, dem »Essighändler« und anderen. Sein »Pygmalion« im Benda'schen Monodrama, eine Rolle, die ihm schon seine Jahre hätten verbieten sollen, schlägt wieder nicht durch, ebensowenig der Bittermann in »Menschenhaß und Reue«, wo Wien zu sehr an die drastische Komik Weidmanns

gewöhnt war. Man bewundert die feine Detailausführung feiner Gestalten im Schauspiele, befonders in dem »Juden« von Cumberland, nach welcher Vorstellung eine Viertelstunde lang applaudirt wurde, aber wirklich hinreifsend scheint er nicht durchwegs gewirkt zu haben. Das hat ein Kenner wie H. v. Collin gefehen, und fein Bruder Mathias hat diefer Meinung richtigen Ausdruck gegeben, wenn er feststellt, dass Iffland dieselben seinen Kunstgriffe und kleineren Züge, mit denen er gehäuften Einzelheiten großes Ganze im Lust- und



Olgott!_don Marmor kann so ein Blick zormalmen

Haushofmeifter Conflant in Ifflands "Selbstbeherrschung".

Schauspiele schaffe, auch auf die Tragödie anwende.2 Er war ein Meister, der auf den Schauspieler vielleicht noch mehr wirkte, als auf den Zuschauer. Sein Erscheinen in Wien verstärkte die durch manche seiner Schüler schon hereingetragene Natürlichkeit, welche der »Eipeldauer« vergebens gelegentlich lächerlich zu machen fucht. Iffland blieb aber ohne Einfluss auf den Stil der Tragödie, und auch im Schau- und Lustspiele forderte das Wiener Publicum noch etwas mehr als Kunst: Temperament. Dass dieses der Hofbühne erhalten blieb, ist

^{1 &}gt;Er fpielte mit feltener Kunst und Richtigkeit; doch konnte er nicht alle Hindernisse der Natur überwinden. Er gesiel nicht sehr, obwohl er die Kenner vollkommen besriedigte.« (R.)

² Siehe H. v. Collins Werke, herausgegeben von M. v. Collin, Bd. 6, S. 337 f., 342 ff.

nicht zum geringsten Theile dem engen Zusammenhange mit der Volksbühne, der sich nie ganz lockerte, zuzuschreiben.

Den günstigen Eindruck, der sich auch in einer Studie des Wiener Schriftstellers Anton v. Gruber: »Über Iffland's Mimik« (Wien 1801) kundgibt, befestigt Iffland auch durch seine tactvollen Dankreden, auf die das Wiener Publicum viel gab.¹ So gestaltete sich seine Abschiedsvorstellung, der auch Erzherzog Karl anwohnte, glänzend. Gedichte wurden ausgeworfen, Braun schenkte ihm eine goldene Dose mit Perlen besetzt und grüßte ihn in einem französischen Briefe als den deutschen Roscius.

Dafs fich die Berliner Natürlichkeit mit dem, was die Wiener darunter verstanden, nicht deckte, hatte schon das Gastspiel der Friederike Unzelmann, des Stolzes Berlins, bewiesen, die noch unter Kotzebues Augen in Wien austrat, ohne besonders vom Glück begünstigt zu sein. Sie beging allerdings den Fehler, mit der »Gurli«, einer der besten Rollen der Adamberger, am 29. März 1799 zu debutiren. »Sie versehlte den Charakter der Gurli ganz als ein sanstes, unschuldiges, naives Mädchen und machte ein freves, muthwilliges, ausgelassenes Mädchen ganz wider den Geist, der in der Rolle liegt.« (R.)

Auch ihr »Mädchen von Marienburg« glänzte nur durch das vortheilhafte Costüm; »dieses war aber auch das ganze Verdienst der Rolle«.2 Ihre Orsina wird endlich von der »Wiener Theater-Kritik« weit unter die der Frau Stephanie gestellt, man spricht ihr direct das tragische Talent ab. Solche Urtheile erregen zwar Zorn und Hohn in den Zeitschriften Deutschlands, sie beweisen aber wohl nur die so oft hervortretende Anhänglichkeit der Wiener an ihre Lieblinge. Durch manche Wiener Urtheile scheint das Verdict Schillers



Maximilian Korn.

über das »Vorurtheil des beliebten Natürlichen«, das diese Künstlerin beherrsche, vorzuklingen.

Aber noch weniger als mit dem Berliner Realismus weiß das Wiener Publicum mit dem Weimarer Stile anzufangen. Durch eine Reihe von Jahren ziehen fich die immer wieder mißglückten Verfuche, Schaufpieler aus Goethes Schule in das Burgtheater zu verpflanzen. So holte fich Beck 1800 eclatante Mißerfolge, fo daß fich bei feinem Abschiede nicht eine Hand regte; nicht besser erging es einem gewissen Heinrich Schmidt 1801,

der als hölzerner Anfänger kurz abgefertigt wird, wobei der »Freymüthige« sich die Gelegenheit nicht entgehen läst, gleich gegen Goethe ausfällig zu werden.³ Selbst die schöne Jagemann siegte im October 1800 weder als Sängerin noch als Schauspielerin.⁴

Die neuen Kräfte, die an das Hoftheater gefesselt wurden, stammen zum Theile aus Wien selbst. Ifflands Austreten hat zwei junge Leute zum Theater gelockt, die sich bei dem Meister selbst den Segen für ihre neue Laufbahn holten. Der eine ist Moreau, der, 1802 debutirend, als geschickter Nachahmer des alten Weidmann vielen Anwert beim Publicum fand, das ihn schon von den Haustheatern her, welche in

- ¹ So wies er gleich bei seinem ersten Austreten auf Brockmann hin, als den Mann, dem er die Ideale seiner Kunst entlehnt habe. Nach dem Stücke von Gemmingen sagte er, an die Schlussworte desselben anknüpsend: »Möchte man doch an meinem Grabe sagen, er bemühte sich ein Deutscher zu sein.« Der Unfug der Dankreden nimmt in dieser Zeit überhaupt die größten Dimensionen an, sie sind so umfangreich, das sie soussillen müssen, und Komiker wie Weidmann gestalten sie zu ganzen burlesken Scenen aus. Ebenso wußte der Spassmacher die Ankündigungen der Vorstellungen für den nächsten Tag amüsant zu machen, so dass er einmal die Oper »Maria von Montalban« als »Mariandl von Mandlbam« annoncirte. Gar manchem Wiener waren aber wohl, wie dem »Eipeldauer«, Weidmanns Reden »lieber als das Stück selbst«.
 - 2 Auch der Eipeldauer meint, » wenn ich der Pcter Tschar gewesen wäre, so hätte mir das neue Madl nit so gut g'sallen wie das alte«.
- 3 1803, Nr. 34. »Der Herr Geheimrath von Goethe hatte uns einen Schmidt mit großen Empsehlungen hergesendet, der sich nicht einmal zu Hilfsrollen qualificirt. Wir wünschen sehr, dass der Herr Geheimrath geruhen möge, ihn wieder bei seiner eigenen vortresslichen Bühne anzustellen.«
- 4 Von ihrer Cleopatra in der Octavia Kotzebues fagt Rofenbaum: »Sie fpielte ohne Würde, eintönig schnattert sie wie eine Soubrette und war wenig verständlich. Sie missfiel ganz und wurde nicht einmal herausgerusen. Als Octavia zu Cleopatra sagte: »Wirs deine Maske weg, die Rolle wird dir zu schwer«, fing das Publicum zu klatschen und zu lachen an.«

Wien in unheimlicher Ausdehnung graffirten, kannte. Zum Liebhaber allerdings, wie man zunächst meinte, taugte schon sein »Harlekinsgesicht« nicht. Desto mehr war für diese Rollen Maximilian Korn berusen. 1782 aus Wiener Bürgersamilie geboren,¹ hatten auch ihn die Dilettantentheater, welche viele junge Leute, berusene und noch mehr unberusene, zur Bühne führten, von der Jurisprudenz abgezogen. Istlands Prophezeiung einer glänzenden Zukunst wurde für ihn entscheidend. Braun, der ihn bei einer Dilettantenvorstellung gesehen hatte, verpslichtete ihn zu drei Debuts, denen sich das Engagement sofort anschließen sollte. Im März 1802 trat er im »Rächenden Gewissen«, im April im »Straßenräuber aus kindlicher Liebe«, im Mai in den »Strelitzen« aus. Noch wirkte das Vorbild Langes zu sehr auf den knabenhasten Jüngling, als daße er selbständige Leistungen hätte bieten können. Er gesiel, und die Kritik wagt es schon zu sagen: »Wir dürsen einst viel von ihm erwarten.« Die ritterliche Erscheinung, die warme Sprache bestimmten ihn zum Liebhaber, der sich allerdings mehr nach dem Lustspiele, als nach der Tragödie hin entwickelte, für die trotz vollendeter Declamation das weiche Organ nicht genügend Resonanz besaß. Wie rastlos er an sich arbeitete, beweist am besten die freudige Anerkennung H. v. Collins,

der ihm seine Epistel über die Schaufpielkunst weiht. Andere Nachahmer Langes haben weniger Glück, wie fein Schüler Luzac 1803 und der später gerne zurückgeholte Heurteur, dem man nach feinen Debuts 1802 den dringenden Rath ertheilte, das Theater fo schnell wie möglich zu verlaffen. Für kürzere Zeit erscheinen zahlreiche Schauspieler, unter ihnen 1804 der schon vom Wiener Haustheater als ein »halber Master«, wie der Eipeldauer fagt, bekannte Korntheuer, der fich später auf der Volksbühne zur Geltung bringen follte. Für



Sophie Bulla als Irenc.

ältere Charakterrollen, nächst in kleinerem Umfange, erweist sich Herr Reil als recht verwendbar. Einen bedeutenden Gewinnverspricht 1802 das Engagement eines Zöglings der Berliner Schule, Karl Krüger (geb. 1765), der das Erbe Müllers für ältere Rollen antrat, aber ihn in scharf chargirten Charakterfiguren weit übertraf. Die Nouseul wurde ebenfalls durch ein Wiener Kind erfetzt, ein Fräulein Hartmann, die 1804 in ihren sclavischen Nachahmungen frappirte, bis man fah, dass sienichts Eigenes zu schaffen vermöge.

Eine fo große schauspielerische Natur, wie die der Adamberger, wiederzusinden, schien zunächst ein Ding der Unmöglichkeit. Für ihre naiven Rollen wuchs in Wilhelmine Stephanie, von 1806 ab Gemahlin Korns, die »beste Verlassenschaft der Stephanie'schen Familie«, wie ein Kritiker sagt, ein wahrhaft entzückendes Talent heran, besonders ihre Gurli erregte die größte Begeisterung. Sie hatte einen echt wienerischen, liebenswürdigen Ton, der ebenso zu rühren, wie zu erheitern verstand. Mehr ins Scharse, Pikante, aber dadurch auch ins Ernste schlug die Art des Frl. Sophie Bulla aus Stuttgart, die 1803 mit ihrer Mutter gastirte. »Eine hübsche, wohlgewachsene Blondine«, gesiel sie besonders als Mädchen von Marienburg² und wurde sofort engagirt; um ihretwillen musste man auch die Mutter, die in Nouseul-Rollen sehr missiel, mit in den Kauf nehmen. 1805 vermählte sich das junge Mädchen mit ihrem Collegen Koberwein. Ihr fällt vor Allem ein Theil der Erbschaft der Frau Leiser zu, die wegen ihres Festhaltens an den jugendlichen Rollen die herbsten Vorwürse zu hören bekommt, so sehr man ihr echt komisches, nur zur Übertreibung neigendes Talent anerkennt. Wie sie 1806 noch ein siebzehnjähriges Mädchen spielt, fragt ein

¹ Siehe feine — recht wertlofe — Biographie von F. K. Weidmann, 1857.

² Über sie berichtet Marianne v. Eybenberg an Goethe: »Sie gesiel mir wohl, spielte mit vielem Verstande, sprach sehr gut und vernehmlich, hat dabei ein hübsches Figürchen und hat gewiss Anlage« (Goethe-Jahrbuch Bd. 14 S. 89).

Kritiker, ob fie wirklich auf ein folches Alter noch Anspruch mache. Aber auch ihr ging es, wie es immer beim Theater geht. Für ihre Rollen versuchte man eine Reihe junger Mädchen — wie Frl. Goldmann, Menner, Hruschka — und die Kritik bittet, »aus Mitleid für das Publicum« möge sie wieder die Soubrettenrollen übernehmen. Eine bedeutendere Remplaçantin, die jedenfalls ungleich seiner war, erschien in Frau Renner. Diese in ganz Deutschland berühmte Schauspielerin wird (1803) freundlich aufgenommen, obwohl man sich gleich über ihren Anzug moquirt, man schätzt die »Wahrheit und Lebhastigkeit« ihres Spieles,¹ aber sie hat während weniger Jahre (bis 1810) mehrmals das Burgtheater betreten und wieder verlassen, wie es scheint, von der Direction absichtlich kaltgestellt. Es war auch schwer für sie, neben der Bulla-Koberwein und der Roose aufzukommen.

Noch fehlte eine fentimental-tragische Liebhaberin. Man dachte sie in Frl. Eigensatz gesunden zu haben. Diese pikante Künstlerin hatte in Berlin nicht nur dem Publicum den Kops verdreht, sondern auch einen Mann wie Gentz in ihre Netze gezogen. In Wien, wo sie 1804 in allen drei Theatern als Sängerin

wie als Darstellerin austrat, machte sie ein ähnliches Furore, das sich auch in Erzeugnissen der Mode, die ihren Namen trugen, kundgab. Ihren Erfolg hatte sie mehr ihrem Körper, als ihrer Darstellung zu danken, und er erwies sich, nach den ersten gewaltigen Stürmen, als durchaus nicht nachhaltig, so dass auch sie das Hostheater bald verliess.²

Man konnte sie leicht entbehren, war doch am 20. April 1805 die berechtigte Nachfolgerin der Adamberger erschienen, ihre Tochter Antonie.



Josef Koberwein.

Nach dem Debut in der Abschiedsvorstellung der Mutter hatte sie sich wieder ins Privatleben zurückgezogen, erst der Tod der Mutter und die Nothwendigkeit, für ihre Geschwister zu sorgen, führte sie der Bühne zu, ihre theatralischen Studien überwachte ihr väterlicher Freund Collin. Am 20. April 1803 debutirte sie in den »Geschwistern«.3

Als sie vorgerusen wurde, sprach sie die Dankesworte: »Einem theuren Andenken, das Sie heute seiern, verdanke ich diese Güte.« Nur langsam wurde sie ins Repertoire eingeführt, erst

1807 erscheint sie als Mitglied. Sie wird als das Kind des Burgtheaters von den Schauspielern und dem Publicum gehegt und gepflegt.

Eine Reihe vielversprechender Künstler sind dem Hoftheater gewonnen worden; besonders ist es das Conversationsstück und das Lustspiel, dem frische Kräfte zugesührt erscheinen. Daneben aber figuriren eine Menge unbedeutender, kleiner Leute, die nicht nur den Gagenetat beschweren, sondern denen es zu danken ist, wenn die allgemeine Klage geht, dass in allen Stücken gewöhnlich nur ein paar Rollen gut besetzt seien. * Stereotyp sind die Klagen über das Festhalten der älteren Schauspieler an jugendlichen Rollen.

- 1 Es ist ein liebes Weibchen. Ihr angenehmes Organ, die zwei schönen blauen Augen, das niedliche Figürchen machen, dass man sich eine halbe Nacht nicht an ihr satt sehen kann. Sie ist im Hochkomischen glänzend. So schreibt ein gewisser Mathias Perth in sein Tagebuch, dessen Benützung mir von dem Besitzer Herrn Dr. Freiherrn von Mayr sreundlichst gestattet wurde. Leider hat er gerade über das Burgtheater nur Weniges ausgezeichnet.
- ² Rofenbaum schreibt über ihr Debut in den *Hagestolzen <: *Sie hat eine hübsche Figur, keinen angenehmen Organ, spielt ganz gewaltig viel, arbeitet mit den Händen herum . . . sie gefällt denen, die ihre Brust, ihren ihr Parterre-Spiel behaglich sinden «. Der *Freymüthige «, der zuerst sie als Nachsolgerin der Adamberger proclamirt hatte, mus bald zugeben, dass sie nur ein paar Töne im Affect habe. Die genannte Marianne von Eybenberg theilt Goethe 1805 mit, dass sie *nicht mehr den Success habe «.
- 3 Rosenbaum schreibt darüber: »Sie spielte als Ansängerin zu Aller Zusriedenheit. Ihr Organ ist angenehm und ihr Spiel beynahe zu überladen. Auch hatte sie Handschuhe im Hause, in der Küche an.«
- 4 So fagte die Zeitung für Elegante Welt 1803 Nr. 135 es bestehe sein Schwarm von Individuen beiderley Geschlechts, die kaum in das kleinste Provinztheater, geschweige in ein Hostheater gehören«. Wenigstens 15 wären einsach zu entlassen. In einem Stücke, wie dem »Porträt der Mutter« seien unter 14 Personen nur Roose und Nouseul »die einzigen Individuen, die den Namen Schauspieler verdienen«. Beim Engagement der Frau Bulla fragt der »Freymüthige«: »Für welches Fach? Ey, in welchem schon manche hier figuriren, dem überslüßigen«.

Weidmann lässt Baumann und Moreau nicht aufkommen, und die Weissenthurn wird vergeblich gebeten, doch einsichtsvoll zu sein und wenigstens auf das »Mädchen von Marienburg« zu verzichten. Dadurch verliert das Theater immer mehr an Interesse des Publicums, wie zahlreiche Beobachtungen melden. Die Hoffchauspieler sind sehr bequeme Herrschaften geworden. Die allgemeine Klage geht dahin, dass sie mit wenigen Ausnahmen sehr schlecht memoriren. In Deutschland erzählt man sich, Braun habe einem Schauspieler, der stolz von seiner sicheren Rollenkenntnis sprach, das Engagement verweigert, weil er so nicht zu seinen Mitgliedern passe. In Langes vielbeklagter Gedächtnisschwäche verräth sich das herannahende Alter. Bei vielen feiner Collegen ist es Nachlässigkeit. Man dehnt ein deutsches Lustspiel einmal von zwei auf drei Aufzüge: Vielleicht, meint der »Freymüthige«, »damit die Herren in den Zwischenacten ihre Rollen memoriren können«. In einem wieder aufgenommenen älteren Lustspiele weiß Ziegler (1805) nicht, welche von den auf der Bühne stehenden Damen seine Tochter vorstellt und wendet sich an eine falsche. Die meisten Reprifen mißglücken dadurch, daß es den Darstellern nicht beliebt hat, ihre Rollen wieder durchzunehmen. Das zeigt einen auffallenden Mangel an Disciplin, und dieser tritt auch bei anderen Gelegenheiten zutage. Schädlich wirkt es, dass Schauspieler wie Weidmann und Baumann während der Ferien sehr viel an Vorstadttheatern in Localpossen spielen und sich damit dem Stile des Burgtheaters wieder entfremden. Interessant ist ein Streitfall, der auch auf die rechtliche Stellung des Schauspielers in dieser Zeit sein Licht wirft.

Im Jahre 1803 war für kurze Zeit eine Frau Müller engagirt, mit der Frau Roose in einer so stadtbekannten Feindschast lebte, das sich das Publicum den Spass machte, in der Octavia Kleopatra und Octavia gegen einander zu hetzen. Der Consuct kam eines Abends zum Ausbruch, als die Müller, die vor der Roose im Theaterwagen nach Haus zu sahren verlangt hatte, einen fürchterlichen Scandal »wie ein Höckerweib« machte und die Forderung Brauns, Abbitte zu leisten, zurückwies. Daraushin wurde sie »Strassenunfugs wegen« der Polizei übergeben, die sie für zwölf Stunden einsperrte. Die Direction ertheilte ihr den Abschied mit der üblichen sechsmonatlichen Kündigung. Sie aber verlangte mit Berusung auf das Dienstbotenpatent ihre Entlassung nach sechs Wochen. Auf das hin erhielt sie sie augenblicklich, indem man ihr gestattete, »wirklich in die Verhältnisse zu treten, in denen es ihr erlaubt seyn werde, sich vollkommen der Kategorie der Dienstboten gemäß auszusühren« (Freymüthige 1803 N. 78, 84). Frau Müller lachte sich ins Fäustchen: Sie hatte einen günstigen Vertrag mit dem Theater an der Wien in der Tasche, den sie auch sosort annahm.

Braun that für seine Leute, was er nur konnte. Er war freigebig in Zulagen, im Jahre 1804 führte er Spielhonorare nach Classen abgestuft ein und ernannte mehrere Schauspieler zu Inspicienten, welche die Stelle der Regisseure vertraten; aber er machte dadurch weder den fortdauernden Geldverlegenheiten der Schauspieler ein Ende,² noch gelang es ihm, durch seine Munificenz den Mangel an künstlerischer Autorität zu decken.

So bietet auch das Repertoire diefer Jahre ein buntes Bild, wie es eben der Zufall schus. Man gab jährlich fünfzehn bis zwanzig Novitäten; das wäre nicht gar so wenig gewesen, wenn nur die Auswahl von Sorgfalt und Verständnis gezeigt hätte. Aber mehr als die Hälste der Neuigkeiten verschwand nach einigen Vorstellungen spurlos. Die Zahl der dramatischen Werke, die für die Hosbühne in Betracht kamen, war dank den Censurvorschriften eine unendlich kleine; dass Braun selbst den Mangel an zugkräftigen Stücken fühlt, geht aus einem Erlasse hervor, den er Ansangs 1804 herausgab, welchem zusolge jedes Theatermitglied für ein den Abend füllendes Stück, das auf seinen Vorschlag mit Ersolg aufgeführt worden, vierzig Gulden, für ein kleineres zwanzig Gulden »Douceur« erhalte.3

Noch unumschränkter als früher herrscht Kotzebue, gegen den Iffland schon merklich zurücktritt. Das hängt zusammen mit der Abnahme des Interesses für das Familienstück. Man fand, Ifflands neue Stücke kämen seinen früheren nicht gleich; man habe — schreibt der Wiener Kritiker Schwaldopler — »schon sehr viele gebeugte Väter, viele würdige, mit großer Ergebung duldende Hausmütter gesehen, und

¹ So muß beim »Herbstag« Ifflands (12. Jänner 1803) der Soussieur sogar declamiren, in Zieglers »Barbarei und Größe« (nach acht Jahren 12. März 1803 wieder ausgenommen) wußte Brockmann nicht weiter zu reden, Lange und Ziegler hatten gar nicht memorirt.

² Rosenbaum erzählt, dass der bekannte Wiener Localdichter Perinet (1803) eine Satire schrieb: Der geschäftige Inspicient. »Sieben Uhr ist's! Jakob lass ansangen. Das ur habe ich zweihundert Gulden. Dann setz ich mich aus Bankl und denk an meine Schulden«.

³ Auch der junge Eipeldauer vermist 1803 einen »Nachwuchs von Autori, sonst kriege man noch a Hungersnoth an Theaterstücken« und der Herausgeber setzt hinzu: »Ey man soll d' Autori nur besser zahlen, dann wird's Köpf' geben, die sürs Theater schreiben. Aber wer wird denn drei Monath an an Stück schwitzen wollen, um endlich hundert Gulden einzunehmen?«

sich an fehr vielen koketten Töchtern und leichtsinnigen Söhnen abgespiegelt«. »Die Zeit des Familienstückes auf dem Theater scheint sich überhaupt ihrem Ende zu nähern«, prophezeit entschieden etwas voreilig ein Reisender. 1

Thatfache ist, dass man sich bei Ifflands neueren Dramen langweilte, das wieder aufgenommene »Kleid aus Lyon« aus der Mode gekommen fand, und die alte Mahlzeit von Großmanns »Nicht mehr als sechs Schüffeln«, die man 1805 wieder auftischte, unschmackhaft nannte. »Man will jetzt überrascht werden, man will Thränenströme vergießen«, constatirt die Monatsschrift für Theaterfreunde. Diesen Wünschen kam Kotzebues viel aufdringlicheres Lospauken auf die Rührseligkeit der Zuseher weit besser entgegen. So hat dieser die größten Erfolge mit dem »Schmuckkästchen« (1. Januar 1805, im Originale »Die Stricknadeln« genannt), das ein eheliches Drama mit widerlicher Sentimentalität, aber ohne die vom Publicum

gefürchteten Moralfalbadereien behandelte. Durch fchauspielerische Prachtleistungen entzückte der »Taubstumme« (4. November 1801, in Jahresfrist elfmal gegeben), wo Wilhelmine Stephanie und vor Allem Koch durch eine äusserst fein nüancirte Charakterfigur Triumphe feierten. Diefer grosse Künstler war es auch, der der »Deutschen Familie« Schmidts (3. October 1803) durch feinen Lorenz Stark einen Triumph verschaffte, den das »interesse- und handlungslofe Stück« nicht verdiente. Aber noch lieber hielt man sich an Kotzebues



Krüger als Graf Almaviva in dem Lussspiel "Die beiden Figaro" von Jünger.

Lustspiel und Posse. Sein »Befuch oder die Sucht zu glänzen« (3. December 1806) und die »Organe des Gehirns« (30. October 1805) find unter größeren Lustfpielen diejenigen, welche die nachhaltigsten Erfolge erzielen, nur überflügelt von den »Deutschen Kleinstädtern« (22. März 1802), bei denen man nach Versicherung des Eipeldauer noch mehr lache als beim Kasperl. Viel weniger Erfolg hatte das Vorbild »Die französischen Kleinstädter« Picards, die in Kotzebues Übersetzung an demfelben Abende im Kärntnerthortheater in

Scene gingen. Ein Beweis für die große Zahl von Schauspielern! — Fast nicht zu zählen sind all die kleinen Stücke Kotzebues, die auf der Hosbühne erschienen; ich nenne nur seines nachhaltigen Ersolges wegen die »Gefährliche Nachbarschaft« (4. März 1806), in der Weidmann und später Moreau als Schneider Fips brillirten. »Das neue Jahrhundert« (31. December 1799), das durch seinen plumpe Verspottung der Ärzte einen kleinen Theaterscandal erregte, kam über das erste Jahr des neuen Säculums nicht hinaus.² Manches missglückte auch ihm. Ein Zauberstück wie »Die kluge Frau im Walde«, von dem man sich großen Ersolg versprochen hatte (17. Mai 1799), wurde fast ausgezischt, zum Theil durch Schuld der schliechten, ungenügend probirten Aufsührung, ebensowenig bewährte sich der »Hugo Grotius« (11. April 1803). Dagegen gesielen die »Hussiten vor Naumburg« (2. März 1803) wie allerorts auch auf dem Wiener Hostheater, obwohl die Chöre und die Statisterie zu schwach besetzt waren.³

¹ J. W. Fischer, Reisen durch Österreich-Ungarn etc. 1801 und 1802. Wien. 1803. S. 211 ff.

² Vergl. A. Sauer: Die deutschen Säculardichtungen. S. XLII. Der Eipeldauer meint »Wer kein guter Freund von unsern Herrn Doctori is, soll d'rin was z'lachen finden«. — »Auf der Galerie pfiffen einige, sie wurden angegeben und die Polizei schrieb ihre Namen aus.« (R.)

³ Der »Freymüthige« constatirt den ungeheuren Ersolg des Werkes. Gegen ihn polemisirend meint der junge Eipeldauer, es wisse »d'ganze Wienerstadt, dass's nur gar mittelmässig g'sall'n hab'n«. Die zehn Aussührungen, die das Werk noch im selben Jahre erlebte, scheinen sür einen wirklichen Ersolg zu sprechen.

In Wien wuchsen Kotzebue, neben dem erbgesessenen Ziegler, der slott weiterdichtete, auch einige neue Schüler zu, die sich in richtiger Erfassung der Situation vom Familienstücke, das sie anfangs pflegten, dem Lustspiele zuwendeten. Dort blühen die Lorbeeren der Frau von Weissenthurn, die, zunächst mit einem kleinen Stückchen »Das Nachspiel« (12. Mai 1806) mit Glück debutirend, sich über alle Gebiete des Dramas verbreitete und überall eine beachtenswerte Routine und Fähigkeit, die

Kräfte des Burgtheaters an die richtigen Plätze zu stellen, an den Tag legte. Zu ihr gesellten sich Fabrikanten echter Schauspielerstücke, wie das bereits genannte Mitglied Burgtheaters Lippert und der spätere Secretär des Theaters an der Wien W. Vogel, der vielfach aus dem Französischen und Italienischen übersetzte und trotz mancher Misserfolge mit einem Rührstücke, wie »Wiedervergeltung« (4. September 1802), alle Taschentücher in Bewegung setzte. Aus Jüngers Nachlasse kamennoch einige Werke ans Tageslicht, wirk-



Josef Marius Babo.

lichen Erfolg hatten die dem Französischen entlehnten »Beiden Figaro« (21. September 1799), die durch die meisterhafte Darstellung Krügers fehr beliebt wurden, während das viel feinere Vorbild Beaumarchais', in der natürlich überaus vorsichtigen Bearbeitung desfelben Autors 1802 kein Glück machte. So ist die Hofbühne in der Lage, ihren literarischen Bedarf zum großen Theile aus Landesmitteln zu decken. Selbst mit dem Ritterstücke machte man noch einige Verfuche. So wurde das »Gastrecht« Zieglers am 27. Mai 1799 wüthend

beklatscht; der »Bayard« Kotzebues (4. November 1801) fand wenig freundliche Aufnahme, weil, wie die »Zeitung für eiegante Welt« andeutete, er absichtlich in die Länge gezogen und entstellt wurde. Noch mehr mifsfiel der »Fust von Stromberg« von Maier, ein Nachzügler des Sturms und Drangs, den man am 28. März 1805 auf die Scene stellte, freilich in einer verballhornten Bearbeitung Escherichs, die den religiöfen Conflict, der zu Grunde liegt, bis auf die Wurzel austilgt und an seine Stelle lediglich den Streithandel zweier Ritter fetzt. 1 Kaum hat aber ein Kritiker verkündet: »Die Ritterstücke sind bey uns wie die Romane aus der Mode«, fo erscheint die Weißenthurn mit ihrer »Adelheid von Burgau« (14. November 1806) und erringt mit diesem abstrusen, im hohlsten Theaterpathos geschriebenen Machwerke einen Erfolg, den auch die mit Recht höchst ironisch gehaltenen öffentlichen Urtheile nicht zu zerstören vermögen.² Die Vorliebe für das Soldatenstück hat entschieden abgenommen; weder Ifflands »Albert von Thurneisen« (11. April 1799), noch der alte, ganz überflüssiger Weise wieder aufgewärmte »General Schlenzheim« von Spieß (29. Juni 1803) vermochten zu intereffiren. Das Publicum weiß nicht, was es will, ist schon damals die Klage. Im Ganzen und Großen aber lässt sich deutlich erkennen, was die Zuschauer im Theater am liebsten suchen: eine harmlose bürgerliche Komödie in liebenswürdigen glatten Dialogen, ohne viele Verwickelungen und von nicht allzu großer Ausdehnung. Die kleinen Stücke werden immer beliebter. Unter den 179 Novitäten, die in dem Zeitraume von acht Jahren zur Aufführung kamen, sind 64 ein- und zweiactige Stücke. Für diese

¹ Die »Theater-Kritik« rügt die Gewohnheit des Publicums, gewisse Sentenzen zu acclamiren, die besonders lächerlich in diesem Stücke bei einer Phrase hervortrete, welche lautet: »Ein Deutscher hält sein Wort!« mit dem Nachsatze: »Wehe denen, die das als etwas Besonderes ansehen.«

² »Die Weißenthurn, Koberwein und Lefèvre winselten und weinten den ganzen Abend. Es ist ein wahres Jammerstück und ennuyirte mich unmäßig. Es wurde fürchterlich geweint. « (R.)

bildet fich ein gewiffes Schema heraus: Es spielen zwei Paare, das eine meist verheiratet und uneinig, das zweite verliebt und heiratslustig. Meist gelingt es einem Freunde, die letzteren zum Ziele zu führen und die ersteren zu versöhnen, wobei gewöhnlich noch ein älterer Vormund oder eine Tante in harmloser Weise hinters Licht geführt wird. Deutlich schimmert hier die ältere Grundlage, das Schäserspiel des achtzehnten Jahrhunderts, durch, zumal wo gerne Figuren von Landbewohnern erscheinen, die aller-

dings sich nicht allzu natürlich geberden dürfen. In diefer Art find die kleinen Stücke der Weifsenthurn gehalten, die freilich einen etwas derberen Ton liebt, fo dass eine beliebte Harmlofigkeit wie: »Ein Haus zu verkaufen« (28. September 1801) von Rofenbaum gar als eine »fehr unmoralische Posse« bezeichnet wird. Den Wünschen dieser Zeit werden zwei Wiener Schriftsteller vollkommen gerecht: der eine ist Hutt, der andere A. v. Steigentesch. Bei Hutt (geb. 1774, † 1809) geht der dramatische Athem nicht über einen A&



Betty Roose als Iphigenie.

hinaus, und auch dieser ist für unsere Begriffe überaus leer und unbedeutend. Seine Bauern, wie er sie in »Das war ich« (28. Juni 1803) und »Der rechte Weg« (16. Juni 1804) vorführt, sind in ihrer Naivetät erkünstelt, die Erfindung erscheint schon dem scharfen Kritiker der »Annalen« 1807 läppisch. Hinter der Kinderei steckt eine kleine verzuckerte Dosis von Frivolität; wenn er es gar verfucht, fo eine Armfeligkeit über drei Acte zu dehnen, wie in »Hab' ich nicht recht?« (12. März 1804), ist er als Dramatiker verloren.

Aber er schreibt einen gewandten, äußerst gefälligen Dialog, ganz aus dem geselligen Leben seiner Heimat entsprungen. Dasselbe gilt von Steigentesch, nur ist dieser viel theatralischer, effectvoller in seinen Situationen, er wagt mit Glück possenhafte Zuthaten, seine »Zeichen der Ehe» leiden zwar an starken Wiederholungen derfelben Situation, wirkten aber durch lange Jahre mit ihren gut gezeichneten Figuren und ihrem munteren Geplauder. In derfelben Art schreiben andere Wiener, wie Dilg, dessen »Korb« 1805 großen Erfolg hatte, der junge Castelli, Sonnleithner, der in der »Hestigen jungen Frau« (20. August 1805) die Widerspenstige »feiner nuancirt als Shakespeare«, wie ein Kritiker meint, auf die Scene stellte. Aus Deutschland kommt ein ganz im selben Stile gehaltenes, nur etwas feineres Stück von Babo, »Der Puls« (25. Mai 1802), dem man fehr oft auf dem Repertoire begegnet. An wen fich diese Dichter wendeten, fagt Steigentesch in den »Zeichen der Ehe«: »Das Urtheil über Dichtkunst gehört ausschließend dem Weibe an. Das Weib fühlt jede Stelle, die wir Männer nur verstehen.« Und durch wen sie zu diesem Publicum sprachen, das waren die vollendeten Schauspieler des Conversationsstückes, welche alle Reize des Dialoges zur vollen Geltung brachten: Roofe und Frau, Koberwein und Frau fpielen die Paare, neben ihnen stehen Koch, Moreau, komische Rollen trägt Weidmann mit unermüdlicher Kraft. Was das deutsche Lustspiel anlangt, steht das Burgtheater auf der Höhe feiner Leistungsfähigkeit. Schon droht aber eine große Gefahr: die typischen Rollen für ganz bestimmte Kräfte. Dagegen glücken die Versuche in französischen Uebersetzungen zunächst nur wenig. Die Schauspieler haben den breiten Stil, den das heimische Lustspiel fordert, es sehlt das Tempo für die ausländische Situationskomik und die Jagd nach Einfällen.

Einerseits spricht der so deutlich sich kundgebende Geschmack an kleinen Stücken sür ein verslachtes Bedürsnis nach leichter Unterhaltung; anderseits aber macht sich in dem Behagen an gut geführten Dialogen und schauspielerischer Kleinarbeit ein dem Wiener Publicum innewohnendes natürliches Formgefühl geltend. Dem entsprechend entwickelt sich auch der Sinn sür den Vers, der

in der unmittelbar vorhergehenden Zeit verpönt war. Er erscheint in kleinen Alexandriner-Lustspielen, namentlich aber in großen Tragödien, nachdem er zuerst in Werken der deutschen Classiker seinen Einzug gehalten hatte. Gewiss wirkte da endlich die literarische Strömung Deutschlands auch auf Österreich ein, gegen die sich selbst das conservative Hostheater nicht ganz abzudämmen vermochte.

Es war Goethes »Iphigenie«, die da voranschritt; sie kam, nachdem Kotzebue die Aufführung bereits vorbereitet hatte, am 7. Januar 1800 zur ersten Darstellung, mit der das Burgtheater auch fämmtlichen deutschen Bühnen zuvorkam.

Die Gelegenheit, bei der sie ins Werk gesetzt wurde, war so unpassend wie möglich gewählt: Zur Vermählung des Palatins Erzherzog Joseph mit einer russischen Prinzessin wurden eine Reihe von Freispectakeln gegeben, deren Ansang am 7. Januar Goethes Drama machte. Es mag hauptsächlich, wie Horner in seiner hier benützten Studie über diese Erstaussührung meint, i die Popularität des Stoffes gewesen sein, welche diese Wahl beeinsluste. Das Werk schlicht spielte eine geringe Rolle neben dem Anlass, auf den sich die Ausmerksamkeit der Zuschauer concentrirte, und während Iphigenie das Land der Griechen mit der Seele suchte, lugte das Publicum neugierig nach der Hosloge, in der die kaiserliche Familie mit der jungen Prinzessin sals. Unter den Umständen wird die Unruhe im Hause begreislich, durch die, wie Rosenbaum klagt, die Hälste des Stückes verloren ging.

Nie war wohl Goethes Werk unglücklicher verwendet worden als für diesen Abend. So kann von einem reinen Genusse keine Rede sein. Als Iphigenie erschien Frau Roose, welche sich immer mehr zur Tragödin entwickelte. Dem Typus der Heroine entsprach sie gewiss nicht, sie hat jedensalls die Gestalt in den weichen Farben einer sansten Dulderin gehalten, und das Publicum mehr gerührt als erschüttert. »Die heilige Priesterin«, wie ein Recensent fagt, mag in ihr wohl reinen, vergeistigten Ausdruck gewonnen haben, und ihr herrliches Organ, ihre vornehme Declamation wurde dem Verse vollkommen gerecht, wenn sie auch bei der ersten Vorstellung zu schnell und zu leise sprach. Ihr Costüm nennt Rosenbaum seinsach und streng nach dem Griechischen«. Die Abbildung lässt jedoch deutlich den Einstuss der Empire-Tracht erkennen. Und ihre Bewegung strebte durchaus nach Malerischem, in der etwas gezwungenen Haltung des Körpers, die nur ja die schöne Linie nicht zu verrücken strebt, ist der Einsluss Weimars deutlich erkennbar. Dasselbe gilt für Orest-Lange, der sich in dieser Rolle Ansangs ein sonst selten beobachtetes Mass in der Leidenschaft auserlegt haben soll, aber nach den hestigen Ausbrüchen der Wahnsinnsscenen, wie ein Kritiker mit Recht zu rügen scheint, nicht wieder zur Ruhe zurücksand. Brockmanns Thoas wird große Einheitlichkeit in seiner sesten Haltung nachgerühmt, Ziegler soll der Ruhe des Pylades mit seiner hestigen Leidenschastlichkeit nicht gerecht geworden fein. Bergobzoom als Arcas endlich war dem Verfe nicht gewachfen. Im Ganzen scheint der Ton überhaupt allzu unruhig gerathen zu sein, so etwas vom Stile einer »Johanna von Montfaucon« dürfte in die Darstellung sich eingeschlichen haben; doch wirkte das Werk auf ein dichterisches Gemüth wie H.v. Collin mit ungeheurer Gewalt und stellt seine Gedanken über Schauspielkunst auf eine neue Grundlage. 2 Aber es waren nur wenige Edle, denen das Drama Goethes etwas bedeutete. »Im Ganzen gefiel dieses Meisterstück nicht. Traurig genug für unser Publicum!« rust Rosenbaum aus, während Retzer gelegentlich nur beiläufig von dem Beifall spricht, mit dem das Drama in Wien ausgenommen worden sei. »Goethes Iphigenie soll man recht gut ausgesührt haben, aber gewifs nicht für das hiefige Publicum« lässt sich 1802 der »Überblick des neuesten Zustandes der Literatur« vernehmen, ein Urtheil, das die Gegenschrist Ȇberblick des Überblickes« gegen den Versasser empört, der nichts wisse »von der Sensation, die dieses dramatische Product bei der ersten Vorstellung zur Ehre Wiens erregte«. Wie wenig Ursache die Vertheidiger des Wiener Publicums hatten, so entschieden aufzutreten, lehren am besten die

Zahlen der Aufführungen: Iphigenie wurde am 19. Januar (im Kärntnerthortheater) und am 7. März wiederholt — dann verschwand sie spurlos sür sünszehn Jahre! »Man kann nicht genug bedauern, dass dieses von dem gewählten Theile des Publicums mit wahrem Entzücken ausgenommene Meisterstück schon nach der dritten Vorstellung zur Seite gelegt wurde« sagt Lange in seiner Selbstbiographie.

Den romantischen Tendenzen der Zeit, die in Wien viel mehr Wurzel schlugen als der Classicismus, sollte wohl ein Werk wie Schillers »Jungsrau von Orléans« weit bester entgegenkommen. Unter dem Titel »Johanna d'Arc« kam das Werk als sechsactige Tragödie mit Fr. Roose in der Hauptrolle am 27. Januar 1802 zur Aufführung; ebenso wie der Titel, hatte das Drama selbst die einschneidendsten Veränderungen ersahren, mit deren Ausführung sich der Bearbeiter Escherich gerade nicht übermäßig verdient gemacht hat. Aus Agnes Sorel wurde Marie die Gemahlin des Königs, aus Isabeau seine Schwester, Dunois und der Erzbischof sehlen, für den Bastard ist Prinz Louis, ein Vetter des Königs, eingetreten. Die Mutter Gottes durste überhaupt nicht genannt werden, Johanna rief irgend eine Göttin an. Die »Zeitung für elegante Welt« will sogar wissen, dass die Polizei,

- 1 Chronik des Wiener Goethe-Vereines, Jahrg. 16, Nr. 1.
- ² Siehe M. v. Collin in H. v. Collins Werken, VI, S. 318 f.
- ³ Die Bearbeitung ist leider nicht mehr erhalten, obwohl Laube sie, wie er in seiner Geschichte des Burgtheaters erzählt, noch in Händen hatte.



Scenenbild aus Goethes "Iphigenie".



HANNA VON WEISSENTHURN



»um das Publicum nicht zu täuschen und aus Achtung für Schillers Genie, seinen Namen Anfangs auf dem Theaterzettel verbot«. In dieser verzerrten Gestalt, in der, wie ein Kritiker mit Recht sagt, Schiller nur »verunehrt« wurde, konnte das Stück unmöglich Ersolg haben. »Es misssiel und wurde für morgen nicht mehr angekündigt. Mich langweilte es sehr.« (R.) So sagt auch Schwaldopler: »Es wurde sehr kalt ausgenommen, freilich gab man es mit höchst unangenehmen Abänderungen.« Es erlebte in diesem Jahre nur vier weitere Aufführungen, dann verschwand es gänzlich, das Geschick der Iphigenie theilend. Im Jahre 1803 wagte man einen neuen Versuch mit dem »Tancred« in Goethes Bearbeitung (6. Juni), hauptsächlich um der Roose und Langes Willen, die als Amenaide und Tancred Triumphe feierten. Auf diesen vier Augen steht überhaupt das tragische Repertoire der Hosbühne. Der »Freymüthige« constatirt den Beisall, den das Werk trotz der »harten holprigen« Übersetzung gefunden habe. Der Eipeldauer meint, er hätte hinzusetzen müssen, das der seuerspeiende Berg, der darin vorkomme, das Meiste dazu gethan habe. Auch dieses Stück brachte es nur auf drei Aufführungen.

Auch einige ältere classische Werke wurden erneut. »Die Klage des Publicums, dass die Darstellungen älterer Meisterwerke bald einem Manoeuvre von Invaliden, bald einem Primaner Exercitio gleichen, fangen an, von der Direction beherzigt zu werden,« stellt der »Freymüthige« 1803 mit Genugthuung fest. Der Hamlet wird von Ziegler und Klingmann alternirend gegeben, vortrefflich ist Koch als Oldenholm (Polonius) und Frau Roose »wird als Desdemona gewiß nur von Frau Unzelmann — erreicht, sagen wir, — übertroffen, die Berliner«. In »Emilia Galotti« tritt im selben Jahre an Stelle der verstorbenen Frau Stephanie das neuengagirte Frl. Lesèvre mit gutem Erfolge. Nach zehnjähriger Pause holt man den Othello wieder hervor (31. Januar 1800; Lange — Othello, Desdemona — Roose, Jago — Ziegler). Rosenbaum meint zwar, »das Stück ist zu grausam, es wird sich nicht lange halten,« und auch dem Eipeldauer ist »ein Schauer übern Buckel gelausen«; aber das Stück erwies sich doch als erfolgreich, indem es im selben Jahre noch fünst Aufführungen erlebte und auch weiter auf dem Spielplane blieb.

Dagegen findet die Wiederaufnahme des »Fiesco« (21. März 1801) wenig Zuspruch. Auch an diesem Werk hat sich ein ungenannter Bearbeiter versündigt: dem Fiesco wurde statt der Fabel eine



Scenenbild aus Goethes "Tancred".

Rede in den Mund gelegt, die nur einmal gesprochen und dann durch den Polizeiminister verboten wurde. Zum Schluß erscheint hier Julia und bestürmt Fiesco mit Vorwürsen, sie wird zum Tod verurtheilt, aber von ihm begnadigt. Auch die Aufführung stand mit Ausnahme Langes nicht auf der Höhe: »sie hat unendlich viel verloren.« (R.) Auch dieses Werk ist mit vier Aufführungen für einige Jahre wieder abgethan.

Alfo waren die Bemühungen um das claffische Drama nicht vom Erfolg gekrönt. Vielleicht auch deshalb, weil sich das ganze Interesse des eben nicht zahlreichen literarischen Publicums den Arbeiten eines heimischen Dichters zuwandte, den der Localpatriotismus den Größen Deutschlands entgegenzustellen suchte.

Heinrich von Collin² (1771 geboren) ist niemals aus Wien herausgekommen und hat eine durch sein frühes Ende (1811) allerdings nur kurze bureaukratische Laufbahn durchgemacht. Dies erklärt schon seinen engen Blick, seine Hartnäckigkeit, die starr an dem Überlieserten, selbst gegen bessere Überzeugungen,

¹ Zeitung für elegante Welt, 1801, Nr. 55.

² Siehe die Biographie M.v. Collins im 6. Bande der Werke, F. Labans 1879 und Hauffens. (Das deutsche Drama der classischen Periode II, 2, S. 263 ff.)

die sich ihm aufdrängten, festhielt. »Von einem falfchen Ideal reifst sich Niemand los, das er einmal gefast hat, weder im Leben, noch in der Kunst.« Dieses Wort, das er selbst ausgesprochen, könnte über seinem ganzen Schaffen stehen.

Er ist durchaus kein Bote einer neuen Zeit: er vollendet, was Sonnenfels und Ayrenhoff, der in dieser Zeit noch altersschwache fatirische Ausfälle gegen die neuere Richtung versuchte, angebahnt. Sein

Drama flüchtet in die historische Ferne, aber nur in Epochen, welche die möglichste Idealisirung erlauben. »Wenn ein Zeitalter derbe Worte fordert, fo vermeide ich dieses Zeitalter. Würde Claudia weniger Mutter, Götz weniger deutscher Held sein, wenn ihre Sprache nicht zu einer Natürlichkeit herabfänke, in welcher sie, fern von aller Veredlung, aufhört, Organ der Poesie zu fein?« fagt er einmal felbst. Er wendet auf fein Drama die Formel Schillers an, das Trauerfpiel stelle den Kampf der Freiheit mit der Natur-



Heinrich Josef von Collin.

nothwendigkeit dar; aber die Naturnothwendigkeitbedeutet für ihn eigentlich den Staat, und er fchildert immer die unbedingte Ergebenheit des Einzelnen gegenüber dem Wohle des staatlichen Organismus, der Heroismus des Untergangs ist die dramatische Aufgabe feiner Helden, denen »Würde« im Sinne Trauerspieles französischen eigen ist. So hängt er auf der einen Seite mit Corneille innig zusammen, auf der anderen strebt er der Rhetorik Schillers, dem Griechenthum Goethes nach, die Romantik geht nicht

fpurlos vorüber; im tiefsten Grunde stecken aber in feinen Tragödien die Motive des Familiendramas, dem er felbst als junger Mann mit einem Rührstücke »Scheinverbrechen« (1794 zweimal gegeben) sein Opfer dargebracht hatte. Seine ersten drei Dramen »Regulus«, »Coriolan« und »Polyxena« behandeln diefe Ergebung in den Willen des Staats: am glücklichsten im »Regulus«, weil da der Stoff sehr entgegenkam. Aber auch hier vermiffen wir die dramatische Bewegung, da Regulus vom Anfang an zu dem Opfer bereit ist und die Bitten der Seinen völlig aussichtslos erscheinen. Aber hat er hier wenigstens durch den Senat etwas größere Bewegung hineingebracht, so meidet er es im »Coriolan«, feinen Helden im Conflicte mit dem Volke zu zeigen, und kommt aus der Familiengeschichte nicht heraus. Er braucht fünf Acte zu dem, was Shakespeare, den er nicht kannte, in zweien darstellt, der große Hintergrund der politischen Vorgänge, ohne den der Verräther nicht verständlich wird, fehlt. Und die Polyxena, fchon in ihrem Grundmotiv, der von Achills Schatten geforderten Opferung der troifchen Gattin, unangenehm, schwelgt in eintönigem Jamnier, die Form strebt dem griechischen Drama nach, in den Reden Achills zeigt sich die beginnende Annäherung an die Romantik. Die Sprache feiner Dramen ist kräftig, aber wenig melodisch, die Personen schwelgen in Aphorismen und Sentenzen, Charakteristik lassen alle seine Gestalten vermissen. Griechen oder Römer, Frauen oder Männer, fie find in gleicher Weife Sprechmaschinen des Dichters. Was aber diesen Dramen ihre Bedeutung auf der Wiener Hofbühne gab und ihre Erfolge begreiflich machte, war ihr patriotifcher Zug. Hinter Griechen und Römern barg fich eine echt deutsche Gesinnung, und was in diesen Jahren halb unbewufst noch in der Menge fchlummerte, der Dichter hatte es ausgefprochen. Im »Regulus« ruft der Held aus: »Wehe dem Volke, das feige sich unter fremdem Joche beugt,« und in einer langen, dramatisch gewifs nicht glücklichen Scene wird Kosmopolitismus und Patriotismus gegen einander gestellt, und Regulus schliefst ab mit der Lehre, der Mensch solle da wirken, wo ihn der »Götter Wink zu wirken heifst«. So hat Collin mit scheinbar weltfernen Dramen die patriotisch-österreichische Richtung inaugurirt.¹ Der »Regulus« ging am 3. October 1801 in Scene, hauptfächlich durch Retzers angestrengte Bemühungen. Es ist nicht das kleinste Verdienst des Collin'schen Schaffens, das es aus intimster Kenntnis der Kräfte des Hoftheaters geschrieben ist. »Die Mängel der Wiener Bühne wurden durch die Gattung des dargestellten Werkes selbst, das einen oratorischen Vortrag fordert, verhüllt oder vielmehr zu Vorzügen erhoben,« meint M. v. Collin sehr richtig. Frau Nouseul als Attilia, Brockmann als Regulus, Ziegler als Publius standen in erster Reihe, den gefährlichen vierten Act hielt Koch durch seinen meisterhaften Metellus. So erregt das Werk die Begeisterung der Zuseher.² Auch ein großer Theil der Kritik stimmt ein und posaunt nach Deutschland, dass ein junger Dichter aufgestanden sei, der selbst Schiller und Goethe übertresse.³ Diese Übertreibungen schadeten dem Werke in Berlin, wo Issland es am 24. Februar 1802 brachte, und der unleugbare Missersolg wirkte wieder auf die Stimmung in Wien zurück. Dazu kamen die Kritiken über die Buchausgabe, so die vernichtende A. W. Schlegels, die in dem Werke nur eine Schulübung sieht, wie auch Carl August von »Lehrlingsjamben« spricht und Schiller und Goethe sich abfällig äußerten. Doch wurde das Stück 1801 zehnmal in kaum drei Monaten gegeben, um aber im nächsten Jahre gleich auf vier Vorstellungen herab zu sinken.⁵

Der »Coriolan« fand am 24. November 1802 fchon ein viel kritifcheres Publicum. Wieder feierte die Darstellung durch Lange, die Nouseul und die Roose Triumphe, die ersten drei Acte fchlugen gewaltig durch, doch die letzten fielen stark ab. Lange spricht von der glänzenden Aufnahme der ersten vier Acte, der bedenkliche Selbstmord Coriolans, den noch Enk als »Schwäche der sittlichen Kraft« kennzeichnete, wurde von allen Seiten beanstandet. Das Stück erlebte 1802 fünf Aufsührungen, in Berlin wurde es entschiedener als der Regulus abgelehnt. Noch stärker abwärts ging es mit der »Polyxena«, die am 16. October 1803 gegeben wurde, gerade das Werk, auf das sich Collin am meisten zugute that. Sie erlebte nur drei Vorstellungen. Sein Bruder rühmt die Leistungen der Roose und Langes, meint aber, dass die Schauspieler den gräcisirenden Stil des Werkes nicht zu finden wußten und zwischen überpathetischer Declamation und profaischer Nüchternheit schwankten.

- 1 Vergl. Wihan im Euphorion, 5. Ergänzungsheft, S. 94 ff.
- 2 »Ich habe nie ein Stück mit gespannterem Interesse gesehen; das Publicum war auch sehr attent. Man muß es öster sehen, um darüber ein Urtheil zu fällen. Wenn Collin auch nichts mehr schreibt, so macht ihn Regulus allein schon groß. « (R.)
- ³ Die »Annalen« 1802, Nr. 66, hoffen, dass eine Zeit kommen werde, »wo man in der Geschichte der Tragödie von Collins Regulus ansangen wird zu zählen, wo man über den Regulus Studien schreiben wird wie über Sophokles, Corneille, Shakespeare und Goethe«.
- 4 Collin schreibt an Issland 6. Februar 1802 (ungedruckt): »Von Berlin keine Zeile. Ein Zeichen, das δ αδτός den Regulus verachtet, was mir zwar weh thut, aber mich nicht unterdrückt. Man hat mir nun gesagt, dass der Jupiter tonitruans in Weimar ebensowohl Weihrauch vertragen kann als der Jupiter Olympius. Ich habe ihm keinen gestreut, weil ich zu viel Ehrsurcht vor ihm habe.«
- ⁵ Zwischen der dritten Vorstellung (8. October) und der vierten (13.) spielte sich eine interessante Episode ab, die Rosenbaum erzählt: Am 9. wurde »auf Veranlassung eines kaiserlichen Handbillets Regulus als Manuscript von der Polizei abgesordert, weil man vermuthet etwas Anstössiges zu finden«. Am 11. »kam das Manuscript ohne alle Abänderung zurück und wurde auf Morgen schon angekündigt«.
- 6 Ein intereffanter Brief der Roofe an Collin vom 9. October 1802 (ungedruckt): »Ich habe es fehr bedauert, das ich gestern nicht zu Hause war, um Ihnen selbst mein Bestemden über die Art zu erkennen zu geben, wie ich die Rolle der Volumnia im Coriolan erhalten habe umsomehr, da mein Mann mir nach meiner Zuhausekunst sagte, das auf ihre eigene Vorstellung unser Herr Vicedirector es nicht für unbillig hielte, wenn ich eine so untergeordnete Rolle zurückschickte und Sie selbst aus diese Zurückschickung gesast wären, wenn ich nach der Übernahme derselben eine nachtheilige Consequenz besürchtete. Aus der Zutheilung dieser Rolle selbst möchte ich vermuthen, dass Ihnen ein Gesallen geschähe, wenn ich sie spielte, und ich war bereit dazu, ungeachtet ich durch eine frühere Zusage, die Sie an meinen Vater gemacht, mir wohl mit einem anderen Debut geschmeichelt hätte. Allein durch Ihre an meinen Mann gethane Äußerung scheint es Ihnen ebenso gleichgiltig, ob ich die Rolle übernehme oder nicht, und ich verdanke es der Mässigung meines Mannes, dass er Ihnen die Rolle nicht gleich zurückgab, weil ich in eben dem Augenblicke durch gute Behandlung unseres Herrn Vicedirectors mich bewogen sand, demselben die Zusage zu geben, diese Rolle zu übernehmen.«
- 7 Ein Brief Collins an Unger (ungedruckt) rühmt die glänzende Ausstattung sie soll nach anderen Nachrichten an 4000 fl. gekostet haben —

 »Der Beisall war brausend, aber der letzte Act liefs die Zuseher kälter, als ich erwartete.«
- s Eine meisterhaste Recension des Buches gaben die »Annalen« 1804, 2, S. 250 ff. Sie sieht im Regulus wie im Coriolan nur »die Lösung einer moralischen Ausgabe«, ein solcher Gegenstand vernichte das Wesen der dramatischen Dichtkunst. »Unwillkürlich geräth der Dichter in das Gebiet der Begriffe, gibt Ermahnungen als Motive, statt der Sprache der Leidenschast Weisheitsmaximen, statt der Handlung moralisch-politische Gespräche. Er hört auf Dichter zu sein und wird Rhetor.«
- 9 Rofenbaum berichtet: »Sehr lang, für ein Publicum geschrieben, das vertraut mit der griechischen Geschichte, äußerst ausmerksam und sehr empfänglich für eine Schreibart in Jamben ist. Im Ganzen langweilte es, besonders der vierte Act. Am Ende ersrechten sich einige Buben, das so schön geschriebene Stück auszuzischen. Doch des gerechten Publicums Beisall drang mächtig durch. Bei der dritten Vorstellung machte das Stück »nur ein

Diese Missersolge, vielleicht mehr noch als die Zureden von Freunden wie Iffland, bewogen Collin, einen Stoff aus neuerer Zeit zu versuchen. Aber zu einem deutschen Stoffe kann er sich nicht entschließen. So bringt er am 16. März 1805 den »Balboa«; die Grundlage bildet die Einführung des Christenthums in Amerika durch den fanatischen Abenteurer Balboa, vermengt mit einer Liebesgeschichte desselben und der Tochter des Statthalters Pedrarias. Reminiscenzen an Kotzebue, Schiller und Goethe begegnen in diesem mehr als schwächlichen Producte auf Schritt und Tritt. In Balboas carrikirter Menschenliebe erscheinen die vorzüglichsten Motive der beliebten Negerdramen, wie sie zu derselben Zeit der singersertige Ziegler in seiner vielgespielten »Mohrin« (29. April 1801) dem Publicum ganz anders zu Dank verarbeitete. Wieder sind, nach dem Urtheil eines Recensenten, »erkünstelte sittliche Ideale zu Hauptpersonen eines Trauerspieles gewählt worden«.¹ Seinen Stoff hatte Collin gewechselt, aber nicht seine Art, und diese vernichtete das Werk, von dessen Aufführung Collin selbst sehr entzückt war.²

Im Versdrama hatte Collin einen Vorläufer und einen Nachfolger. Schon am 4. October 1799 waren »Die Barmeciden« des Professors Weißenbach erschienen, ein ödes, gedehntes Product, dessen Missersolg

Rofenbaum der schlechten

Einstudirung zuschreiben möchte, während die »Annalen« (1803) diese Schülerarbeit verächtlich abfertigen und nur fragen: »Sollte denn nicht die oberflächlichste Ansicht solcher Plattheiten die Aufführung eines Stückes ganz und gar unmöglich machen?« Unter dem perfönlichen Einflusse Collins steht Julius Schneller, der durch längere Zeit Lehrer bei den Adambergerschen Kindern war. Seine »Vitellia« (31. Januar 1804) hat leider nicht nur den Stoff, fondern auch



Betty Roofe, geb. Eckardt, gen. Koch.

die dramatische Interesselosigkeit mit dem Texte von
Mozarts »Titus« gemein.
Man rühmt die schöne Sprache
— die Wiener, sagt der
Correspondent des »Freymüthigen«, halten »ein Stück
in Jamben für etwas sehr
Schweres — also Gutes« —
aber mit vier Aufführungen
sinkt das Stück zum Orcus
hinab.3

Da ging es der »Octavia« Kotzebues schon anders. Dieses rohe, auf äußerliche Theaterwirkung zugerichtete Effectstück mit seinen grotesk verzerrten Figuren fand, zum

Theil durch die glänzende Leistung der Roose, die Braun mit einem Diadem belohnte, am 3. Mai 1800 die beifälligste Aufnahme, obwohl es bis gegen elf Uhr dauerte, und erhielt sich für Jahre dem Repertoire. Als Kotzebue 1805 in Wien war, führte man ihm dieses Stück zum Triumphe vor. * So war er doch wieder der Sieger geblieben. Er war es auch mit vielen Prosastücken, welche großen Zulauf fanden. Ich nenne nur seine »Verläumder« (29. Juli 1805), eine Übersetzung des Othello in das bürgerliche

halb gefülltes Haus, wurde aber dafür sehr schlecht gegeben«. Ähnlich schreibt auch der Eipeldauer, der meint, der Geschmack an Versstücken scheine schon wieder ausgehört zu haben. Die »Annalen« beurtheilen dieses Stück viel sreundlicher als den Coriolan (1804, 2, 252 ff.).

¹ Siehe Annalen 1807, 1, 120 ff.

² In einem Briese an Iffland (ungedruckt): *Die Aufführung war unvergleichlich. Ich kann wohl sagen, das ich die immer vortreffliche Roose so herrlich noch nie habe spielen sehen. So zart, so innig, so schön hat sie gespielt. Ziegler stellte den Pedrarias meisterhast dar . . . Lange hat die ersten Acte so sanst gehalten, und mässigte so einsichtsvoll sein Feuer, so dass die letzten Acte dann schön ausklingen konnten. «Rosenbaum meint: *Die drei ersten Acte sind interessant und gesielen, die beyden letzten Wiederholungen sind langweilige Scenen, die wohl interessant zu lesen sind, aber langweilen in Rede. «Der junge Eipeldauer schreibt die Abneigung der Wiener eleganten Welt den letzten zwei Acten zu, die in dem nämlichen Kerker spielen. So sagt auch der Neue deutsche Merkur: *Die Abschiede im Kerker, die durch zwei Auszüge durchgeführt werden, schienen das Publicum zu ermüden. « 1805 sanden 8 Aufführungen statt, 1807 erst wieder eine.

3 Schreyvogel fagt 1814 von dem Stücke: »Im Jahre 1804 aufgeführt, ohne befonderen Erfolg. Ich erinnere mich, das in meiner ersten Amtsführung vorausgefagt zu haben.«

⁴ Vgl. den Brief Marianne v. Eybenbergs an Goethe 3. April 1805 (Goethe-Jahrbuch 14, S. 42).



K WHINRAUCH DELL & SG

SCENE AUS COLLIN'S REGULUS. (Act III. Sc. V.)



Rührdrama. Selbst die unglaubliche Verballhornung durch die Censur konnte seinem Erfolge nichts anhaben.¹ Ebenso erging es seinem »Eduard in Schottland« (22. Februar 1804), ein nach dem Französischen gearbeitetes Effectstück, das der Gattung der sogenannten Rettungsdramen angehört, ganz wie der ebensalls nach dem Französischen von Castelli eingerichtete »Gustav in Dalekarlien« (15. Juni 1805). Mit solchen Werken vollzog sich eine wenig günstige Annäherung an die Spectakelstücke des Theaters an der Wien. Wenigstens hatten sie die Spannung für sich, was man von den letzten Erfolgen der Braun'schen Directionszeit nicht sagen kann. Es waren wahrhafte Attentate an Schillers Balladen, welche Holbein durch seinen »Fridolin oder der Gang nach dem Eisenhammer« (14. Juni 1806) und das schon viel weniger interessirende Seitenstück »Der Tyrann von Syracus« (13. September) verübte. Das Publicum schenkte diesen geradezu entsetzlichen Producten viel mehr Ausmerksamkeit, als den schüchternen, von der Censur sehr mistrauisch beobachteten Versuchen, welche österreichische Geschichte dramatisch ausgestalten wollten. Tiroler Freiheitskämpser stellt die »Seelengröße«

Zieglers (18. Juni 1799) mit grofsem Glücke auf die Scene, und die Kritik wünscht schon vor diesem Werke, dass unsere Dichter mehr Stoff aus der Zeitgeschichte und der österreichischen Vergangenheit entlehnen mögen. Dasfelbe hatte Hormayr in mannigfachen Mahnungen an die Dichter Oesterreichs gepredigt, und er gab felbst dramatische Musterexempel mit seinen zwei historischen Schauspielen: »Friedrich von Oesterreich « (4. October 1805) und »Leopold der Schöne« (17. März 1806). Aber diesen Producten, die



Franz Graf von Colloredo.

fich noch eng an das Ritterftück klammern, fehlt das dramatische Leben — das zweitgenannte Stück, spöttelt Rosenbaum, sollte Leopold der Langweilige heißen— sie gehen spurlos nach einigen Aufführungen unter.²

Führerlos steuert das
Burgtheater durch die
Fluthen, jede neue Welle
lenkt es in andere Bahnen.
So sind die gebildeten
Stände wenig von dem
Repertoire befriedigt; von
seiner Correspondentin
Marianne von Eybenberg
bekommt Goethe (1803)
zu hören: »Die Hoftheater

werden täglich schlechter und erbärmlicher, da wir nichts als Ifflandiaden und, was noch ärger, Kotzebueiaden sehen müssen«, und 1805 erklärte sie, man könne nicht mehr hineingehen. Dieses Jahr 1805 war es auch, das in Braun den Entschluß reisen ließ, das Theater wieder aufzugeben. Bis dahin hatte er sich auch finanziell, wie es scheint, ziemlich gut gehalten. Das beweißt, daß er schon 1800 eine Ver-

¹ Es handelt sich um den Conslict zwischen einem Minister und dem freien Bürger der Schweiz. Aus diesem Minister wurde ein »Vicedom«, sein edler Gegner darf seine staatsmännischen Ideale nicht laut werden lassen. Seiner Frau hat nicht »der Fürst«, sondern »der Statthalter« nachgestellt, aus einem »Kammerjunker« wird ein einsacher »Rath«, der ehrliche Mann kämpst nicht gegen schädliche »Steueredicte«, sondern gegen einen »Wälderverkaus« u. s. w.

² Die Zulaffung des zweitgenannten Werkes zog dem Cenfor einen obrigkeitlichen Verweis zu (f. Gloffy im Jahrbuch der Grillparzer-Gefellschaft 9, 216 A. 2 und 12, 224.

³ Fr. v. Weißenthurn in einem Briefe vom 11. Februar 1805 (ungedruckt): »Das Theater geht von Tag zu Tag schlechter, sowohl Opern, Comödien und Ballete, es scheint, die Vorsehung wolle diese Künste nicht mehr beschützen, darum sandte sie uns einen Würgengel, Sie kennen ihn doch? Er sieht wohl, dass es schlecht geht, ergreift aber immer salsche Mittel, die Sache zu verbessern und wir armen geduldigen Schase müssen sehen, wie unser Hirt die fonst schone Herde auf Sandselder sührt, wo sie bald kein Futter mehr findet.«

⁴ Nach einer kurzen Specification Brauns waren Gewinn: 1795 3.767 fl. 28 $^4/_2$ kr., 1796 12.626 fl. 59 $^3/_4$ kr., 1797 15.349 fl. 19 $^4/_2$ kr., 1798 15.048 fl. 55 kr., Verluft 1799 6.133 fl. 13 $^4/_2$ kr., 1800 8.037 fl. 34 $^4/_2$ kr., Gewinn 1801 2.955 fl. 13 $^4/_4$ kr. und 1802 4811 fl. 6 $^3/_4$ kr.

längerung des Pachtvertrages bis 1819 forderte, mit dem Zugeständniffe, die italienische Oper aufgeben zu dürfen. Im Jahre 1802 stellt er den aussührlich motivirten Antrag, zur Erzielung eines künstlerischen Nachwuchses eine Theaterschule zu begründen, auf seine eigenen Kosten, die ihm nur sein Nachfolger zu vergüten hätte. Der Hof hat aber Bedenken wegen der eventuell auf ihn sallenden Lasten. 1804 kommt der neue Vertrag zum Abschlusse, der ihm freistellt, Ballete oder Opern, ganz wie er wolle, zu geben, im Kärntnerthortheater nach Belieben zu spielen, nur das Burgtheater habe täglich Vorstellung zu bringen. Er darf auch die Eintrittspreise erhöhen, was er auch am 1. September that, er hat freie Hand in seinen Auslagen und Anschaffungen, dasür wird aber der Zuschuss gänzlich abgeschafft. Ein so odioses, selbst vor Galle und Aergerniss mit dem Nachtheile der Gesundheit verbundenes Geschäft sollte doch einen bedeutenden Vortheil abwersen, um den Zeitverlust, die nöthige Geduld, die Kränkungen sowohl vom Personale, als auch von so vielen sich durch dieses Geschäft nothwendig zuziehenden Feinden einigermaßen zu entschädigen, hatte Braun in einer Eingabe von 1803 ausgerusen. Und nun wurde ihm die Subvention entzogen, die thatsächlich, wie er einmal ausführte, für die vierzehn Logen, 400 Entrées ins Theater, 800 Entrées in die Redoute, die er zu liesern verpflichtet war, ein sehr geringes Äquivalent bot.

Und nun kam unmittelbar das Franzosenjahr 1805, das Schauspiele auf der Strasse und interessante, auf der Weltbühne agirende Personen in Hülle und Fülle bot, mit denen das Theater nicht zu concurriren vermochte. Zwar herrschte durchaus nicht Angst und Schrecken in der vom Feinde besetzten Stadt; im Gegentheile, die stark französisirte Wiener Welt nahm den Kaiser und sein Heer mit einer Freundlichkeit auf, die manches patriotische Herz zusammenkrampste.² Aber das Theater war von den Officieren der großen Nation besetzt und sie machten gelegentlich Lärm und Tumult, so daß die friedliebenden Bürger ausblieben.³ Vom 17. November bis 12. Januar 1806 ab prangen die Theaterzettel in französischer Sprache, man spielt »Misanthropie et repentir« oder »C'était moi!« von »Mr. Hutt«. Der erste deutsche Zettel vom 13. Januar verkündete die Vorstellung »Der Tag der Erlösung«, die wohl nicht zufällig gerade für diesen Tag gewählt worden war.

In diefer Zeit fah fich Braun genöthigt, das Perfonal zu verringern und die Gagen zum Theil herabzufetzen. Sein schlechter Finanzzustand, den selbst eine kaiserliche Unterstützung, die er für die Franzosenzeit erhielt, nicht zu bessen vermochte, ist Rosenbaum schon im August 1805 bekannt und am 13. December schreibt er in sein Tagebuch: »Braun rettet nichts, als höchstens eine Crida.« Durch seine missliche Situation scheiterte wohl die erste Unterhandlung, die er wegen der Abnahme seines Vertrages mit einer Reihe von Aristokraten führt, wie Rosenbaum im Mai 1805 zu melden weißs. Mit Beginn des Jahres 1806 beginnt man auß Neue zu verhandeln, im April richtet Braun an das Oberstkämmereramt die Anfrage, ob ihm gestattet werde, die Pachtung den Cavalieren zu überlassen und ihnen zugleich das Theater an der Wien zu verkausen, oder ob der Hof vielleicht geneigt wäre, das letztere an sich zu bringen. Der letztere Antrag wird abgelehnt, aber der Contract von 1804 mit 30. December 1806 auf die »Cavaliers-Gesellschaft« übertragen. Mit einem Circulare (21. December 1806) nahm Braun von der Gesellschaft Abschied:

¹ Interessant sind einige Äußerungen in dem Gutachten Colloredos: er glaubt, es werden sich von den Schülern gewiss drei Viertel als unbrauchbar erweisen und für den Staat verlorene Menschen werden, »da die Ersahrung lehrt, das junge Leute sowohl männlichen als weiblichen Geschlechts niemahlen zu einem anderen Stand sich begeben, wenn sie bei dem Theater die so gesährliche Freyheit und tägliche Veränderung ihres Characters studirt erlernen müssen. — Endlich könnte der Vorschlag einer Theaterschule noch lobenswürdig seyn, wenn die Hypothese ausgelöst würde, a) ob das Theater eine wirkliche Sittenschule sür eine allem Ansehen nach sast zu viel ausgeklärte Nation abgeben könne? b) Ob die Theater-Individuen im Ganzen jemals Proben einer wahrhasten Moralität gegeben haben? c) Ob von dieser Sittenschule sich jemand gebessert? Welches doch sicher die religiösen Reden, die hierzu bestimmt sind, geleistet haben.«

² Vgl. C. Gloffy, Aus der Franzofenzeit, im Wiener Neujahrs-Almanach 1899 S. 101 ff.

³ Eine Nachwirkung dieser stürmischen Zeit ist es wohl, wenn der Theaterzettel vom 14. Januar 1806 den Vermerk trägt: »Seit einiger Zeit wurde die von Seiner Majestät erlassene Hostheaterordnung nicht ganz in Erfüllung gebracht: man hat sich daher veranlasst gesehen, dieselbe neuerdings anhesten zu lassen und erwartet von der bekannten Ordnungsliebe der hiesigen Einwohner, das jeder Einzelne zu ihrer Handhabung thätigst beytragen werde.«

»Durch mehr als 12 Jahre war es einer meiner füßsesten Gedanken, der Vorgesetzte einer so verdienten Künstlergesellschaft zu sein — fühlen Sie jetzt mit mir!

Wenn ich von Ihnen, während dieser langen Frist, viele und rühmliche Beweise Ihres Eisers für die Kunst und für mein Bestes, wosur ich Ihnen seierlich danke, erhalten habe, wenn ich nach meinen Kräften, den Krästen eines Einzelnen, bemüht war, Ihre Verdienste zu belohnen, so werden wir uneingedenk wechselseitiger Schwächen in unser aller Herzen nur die Wehmuth des Abschieds fühlen.«

Es war hohe Zeit, dass eine Klärung kam; die langen Verhandlungen und Streitigkeiten über einzelne Punkte hatten zu einer gänzlichen Vernachlässigung des Theaterwesens geführt, und der Antheil des Publicums war immer mehr und mehr abgeschwächt. »Seit die Theater verpachtet wurden, schien das Wohlfeilste, das, wovon man den größten Zulauf hoffen konnte, das Willkommenste zu sein, « constatirt ein Kritiker im Jahre 1803. Die neuen Herren standen vor einer großen und schwierigen Aufgabe. Es galt im Ganzen, wie im Einzelnen zu reformiren. Elend war die Statisterie, die im »Regulus« zum Beispiel die größte Heiterkeit erregte, im »Bayard« bestand das Gesolge des Prinzen aus zwei, der dichte Haufe aus fünf Mann. Wie es mit dem Costüme stand, illustrirt die Thatsache, dass römische Soldaten im »Regulus« öfterreichische Soldatenzöpfe und Schnurrbärte trugen. Die »Annalen« charakterisiren 1807 das Theater im Augenblick des Directionswechfels. Sie erinnern an die Zeiten Josephs II. »Jetzt nach mehr als zwei Decennien betrachten wir die Ruinen der deutschen Kunst. Stümper entweihen die Stätte, die einst Lessings und Goethes Werke zierten, geistlose Übersetzer usurpiren mit ihren schalen Verdeutschungen, die sie fabriksmäßig für Taglohn hinscribeln, die deutsche Bühne einer deutschen Residenzstadt und verdrängen auf diese Weise gute Producte einheimischer Dichter. Das seine Lustspiel ist — Jüngers gedeihen nicht immer — so selten wie ein schwarzer (!) Rabe, die Tragödie wird, wie man es dem Publicum felbst glauben macht, nicht gerne gesehen.« So ruht die Zukunft auf dem » Verein kunstsinniger Cavaliere«. » Was lassen nicht die erlauchten Namen eines Esterházy, Schwarzenberg, Lobkowitz, Palffy u. f. w. hoffen!«



Mit dem neuen Werke des berühmtesten österreichischen Dichters Collin »Bianca della Porta« begann die Gesellschaft der Cavaliere, der in dem Oberstkämmerer Graf Rudolf Wrbna ein wohlwollender Oberster Hof-Theater-Director zur Seite stand, ihre Regierung im Burgtheater. Ein Schreiben der Direction spricht dem Dichter den Dank aus für das Werk, das ihr, nebst seinem inneren Werth, den wesentlichen Vortheil verschaffte, das Nationalschauspiel »auf eine so ehrenvolle Art eröffnen zu können«. Von allen Seiten wurden die kühnsten Hoffnungen laut, die man in die Zukunst des Hoftheaters setzte, die hohen Namen und Titel der Männer, die sich bemühen wollten, für das Vergnügen Wiens zu sorgen, nahm ein großer Theil des Publicums schon für eine sichere Bürgschaft geregelter Thätigkeit und künstlerischer Leistungen, wogegen Skeptiker, wie Rosenbaum, schon vor Anfang der Unternehmung in den Kassandra-Rus ausbrachen: »Es ist die allgemeine Meinung, dass die neue Direction nichts taugen wird.«

Allgemein war die Empfindung, dass dem geistigen Aufschwung, den Österreich seit dem Kriegsjahre genommen, die geliebte Bühne der Kaiserstadt folgen müsse, und literarische und künstlerische Forderungen machten sich gebieterisch auch im Theaterwesen geltend.

An die Spitze der Regierung war feit dem Prefsburger Frieden (1805) Graf Philipp Stadion getreten. Hatte fich Öfterreich von dem Deutschen Reiche gelöft, so musste es sich zu einer individuellen Monarchie entwickeln, der enge Gesichtskreis des Wiener Bürgerthums sollte sich durch deutsche Cultur erweitern. Das war der Gedanke Stadions, der in dem denkwürdigen Rescripte an die Völker Öfterreichs, das »Lösung der Geistessesseln, allseitige Förderung jedes rühmlichen und gemeinnützigen Strebens« verhieß



Rudolf Graf von Wrbna.

und in der weitgehenden Begünstigung des Buchhandels seinen Ausdruck fand. Eine junge Generation von Schriftstellern dient freudig der Sache des Vaterlandes, Hormayrs »Österreichischer Plutarch« weckt in Geschichtsbildern der Vergangenheit den Sinn für den fast erstorbenen Patriotismus und mahnt vor den Gestalten der Vorzeit zur Bethätigung schlummernder Kräfte. Nationale Gesinnung athmen Unternehmungen wie die »Vaterländischen Blätter«,¹ die Gleichgesinnten schließen sich zu freundschaftlichen Zirkeln zusammen, und das Haus der Caroline Pichler wird das Centrum des geistigen Bürgerthums

¹ Vgl. Wihan a. a. O. S. 112 f.



SCENE AUS COLLIN'S REGULUS. (Act 1. Sc. XII.)



der Hauptstadt, auch in die glänzenden Feste der Aristokratie findet der deutsche Dichter gelegentlich Einlass, und das deutsche Wort darf sich hören lassen, so sehr auch noch die Nachahmung des Fremdländischen vorherrscht.

Die deutsche Literatur dringt mächtig ein; Nachdrucke der Werke Schillers und Goethes sind zwar unberufene, aber äußerst wirksame Vermittler, es wird bald für ein junges Mädchen beschämend, wenn sie mit den Classikern nicht vertraut ist. Diese Wendung herbeigesührt zu haben, ist das Verdienst der Romantik, sie war die geistige Neuschöpferin Wiens. Den Grund legten die Vorlesungen, welche A. W. Schlegel im Jahre 1808 vor einem glänzenden Auditorium von fast dreihundert Theilnehmern hielt. 1 »Ich sand hier« fagt er in der Vorrede des Druckes, »die Herzlichkeit besserer Zeiten mit jener liebenswürdigen Regsamkeit des Südens vereinigt, welche oft dem deutschen Ernste versagt ist, und lebhasten Geschmack

an geistiger Unterhaltung allgemein verbreitet.« Mit scharfen Ausfällen wendet er sich gegen den Zustand des deutschen Theaters mit feiner Vorherrschaft Familienstückes und des rührenden Lustspieles. Er zieht los gegen die Nationaltheater, die allem Wetteifer ein Ende gemacht hatten. Sie find für ihn eine wahre »Verpflegungsanstalt verfauerte oder durch Trägheit vernachlässigte Talente geworden.« Da mag wohl manche Hörerin - Hörer gab es nur fehr wenig verständnisinnig geschmunzelt haben! Und feine Aus-



Johann Philipp Graf von Stadion.

führungen gipfeln in der Forderung eines nationalen historischen Schauspiels, die Geschichte der Habsburger wird von ihm ausdrücklich als Fundgrube dramatischer Stoffe bezeichnet.²

Die Vorlefungen follen vor Allem der Erkenntnis des romantischen Dramas, in feinem Gegenfatze zum classischen dienen; den Mittelpunkt bildet Shakefpeare, dessen Evangelium Schlegel in Wien verkündete. »Das einzige Wörtl Romantisch is scho der Magnet, der die elegante Welt anzieht,« hatte der »Eipeldauer« bereits

1807 gerufen, und dieses Sprachrohr des platten selbstgefälligen Wiener Spiessbürgerthums wird nicht müde, den »Kinder-Schrecker Schäksbär« und seine »Narrentragödie« vom »König Liar«, wie auch die »poetischen Luftsahrer«, die Romantiker, zu verhöhnen, zu denen der volksthümliche Kritiker, auch Schiller, dessen Werke ihm durchwegs nicht für die Bühne geschrieben scheinen, zählt. Dass Schlegel gesagt hatte, »das Pantheon ist nicht verschiedenartiger von der Westminster-Abtei oder der St. Stephanskirche in Wien, als der Bau einer Tragödie von Sophokles von dem eines Schauspieles von Shakespeare« kann ihm der Wiener Humorist lange nicht vergeisen.3

Schlegel hatte der neuen Schule Bahn gebrochen, und zahlreiche Jünger fuchten Wien in den nächsten Jahren heim. Mit ihm zugleich kam Frau v. Staël, die auch in den Kreis der Caroline Pichler trat, ihm folgten vorübergehend Tieck, Werner, Ad. Müller. Friedrich Schlegel wird durch längere Zeit hier heimisch und hält 1812 seine Vorlesungen, wie eine Zeitschrift bemerkt, im wörtlichsten Sinne so zu

¹ Hafchka schildert den Eindruck: »Es war eine Stille, ein Intcresse, das den Sprecher sowohl als den Zuhörer ehrte und der gute Schlegel war äußerst srappirt: so etwas hat er nie erlebt, ja sich nicht getraut zu hoffen. Was die Leute, die jetzt hier waren, für Ideen von Wien mit sich sortnehmen! O wie sinkt jetzt Berlin bei ihnen vor Wien nieder!«

² Vgl. Wihan a. a. O. S. 120 ff.

^{3 »}Wenn nicht ein fremder Vorlefer kommen wäre, fo wüßten d'Wiener noch bis zur Stund nicht, daß der berühmte Hexenmeister Schäksbär dem Stephansthurm so gleich sieht, wie ein Tropsen Wasser dem anderen.«



Josef Freiherr von Hormayr.

nennen, weil er »Wort für Wort« ablieft. Die eigentlichen Pionniere find die in Weimar herangebildeten Schriftsteller Leo von Seckendorff und der originelle Ludwig Stoll, der eine Zeitlang durch Goethes Empsehlung als Theaterdichter engagirt war, ohne dass man seine Production besonders beachtet hätte.¹

Ihnen gelang es, in Öfterreich ein Organ der Romantik, den »Prometheus«, zu schaffen (1808), der stolz ausruft:»Wien soll kein zweites Weimar, es soll etwas Größeres, Imposanteres werden.« Und der »Phoebus«, die Zeitschrift Kleists und Adam Müllers, scheint in Wien besser Wurzel gefast zu haben als in ihrer Heimat. Auch die Gegenströmung sehlte nicht: sie erschien nicht nur in den schalen Witzen der Eipeldauer Briese, sondern eine ernste, durch und durch literarische Zeitschrift von seinstem Geschmacke hatte es sich zum Ziele gesetzt, den schädlichen Einsluss der Romantik auf das geistige Wien energisch zu bekämpsen. Es ist das »Sonntagsblatt oder Unterhaltungen von

Thomas West,« das in den Jahren 1807 bis 1809 erschien. Die Ersindung wie der größte Theil der Artikel ist das Werk Joseph Schreyvogels, unter seinen Mitarbeitern sind der begabte, leider früh dahingeschiedene Köderl und Ludwig Wieland, der den letzten Theil redigirte, zu nennen.²

Die Fiction einer »ftillen Gefellschaft« mit ihren ständigen berichtenden und discutirenden Mitgliedern, fowie die Correspondenzen mit dem Publicum lassen das Vorbild der moralischen Wochenschriften noch deutlich erkennen. Der Stil lehnt fich, befonders in den Auffätzen Schreyvogels, die er dann in etwas veränderter Form feinen Gefammelten Schriften einverleibte, an das Muster Lessings an, und die Kritik und Polemik wäre auch vielfach feiner würdig. Durch die ganze Zeitschrift zieht sich der ununterbrochene Krieg gegen die moderne »Singularität«: unter diefer wird die ganze Romantik begriffen, mit ihren schwächlichen Nachahmern, auch Goethe wird trotz mancher verehrungsvollen Anerkennung nicht geschont, aber auch die Seichtigkeit der Wiener Literatur, besonders der Collin'schen ästhetischen Anschauungen gebrandmarkt. Gewifs ist manches einseitig, und der herbe Spott über die Bemühungen um das Volkslied und über Perfönlichkeiten, wie Fichte und Schelling, wirkt heute verletzend, oft ist Schreyvogel, wie Schönbach richtig fagt, der echte »Wiener Raifonneur«, aber er versteht es meisterhaft, eine Gestalt, wie A. W. Schlegel, zu charakterisiren und Lessing in seine vollen Rechte einzusetzen, er ist von einer unendlich hohen und ernsten Auffassung des Theaters durchdrungen, das für ihn »aufhören muß, ein bloßes Labfal des Müßiggangs und der Neugierde zu fein, und sich Einfluß auf die Sitten und den Geschmack des Volkes« zu verschaffen hat. Und in diesem Geiste hat das Sonntagsblatt die ersten Kritiken großen Stils über Drama und Schauspielkunst in Wien zutage gefördert.

¹ Siehe Weimarer Ag. Abth. 4, Bd. 19, S. 444 ff. Goethe fagt 1808: »Er (Seckendorff) und Stoll machen ein fchlechtes Zugpaar aus. 1ch fürchte, der prometheifche Karren bleibt darüber stecken. « (Ebds. 20, S. 139. vgl. S. 207.)

² Schreyvogel an Winkler (20. November 1815): »In dem Charakter eines bloßen Liebhabers fand ich Anlaß, in einer von mir projectirten, im Jahre 1807 und 1808 hier erschienenen Wochenschrift (das Sonntagsblatt) Manches über Kunst und Literatur zu fagen, das damals einige Ausmerkfamkeit erregte; die Last der Geschäfte, unter der ich endlich erlag, brachte jene literarische Unternehmung bald wieder ins Stocken.« — Über das Sonntagsblatt vgl. Payer von Thurn im Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 10, S. 96 ff. und Schönbach: Gesammelte Ausstätze, S. 107 bis 137.

Schreyvogel darf von feinem Blatte fagen, es habe das Verdienst, »etwas zur Befreiung des Geistes von einer schmählichen Abhängigkeit beizutragen, Stoff zum Nachdenken zu geben und den Verstand in anderen zu wecken«. Diese Ziele zu erreichen, ist er auch genöthigt, mit den journalistischen Concurrenten feines Blattes oft scharfe Abrechnung zu halten. In feinen Augen hat »die poetische Kunst nach Lessings Tode noch Fortschritte in Deutschland gemacht, die Kritik schwerlich«. Das beweifen am besten die zahlreichen Zeitschriften, welche in Wien neu entstanden und sich zum großen Theile mit dem Theater beschäftigten. Die »Annalen« nehmen 1808 wieder Theateranzeigen auf »bey dem Mangel eines guten Theaterjournals in der Hauptstadt der Monarchie«; auch der »Österreichische Beobachter«, den Friedrich Schlegel herausgab, führt trotz feiner eigentlichen Bestimmung als politisches Blatt durch mehrere Jahre eine Theaterrubrik, deren Einführung fogar der »Eipeldauer« als bezeichnend hervorhebt: »So ein Theaterartikel findet jetzt mehr Lefer als alle spanischen, französischen und



August Wilhelm Schlegel.

englischen Weltbegebenheiten.« Und vielleicht ist der satirische Zug in einem Lustspiele der Weißenthurn nicht ohne Lebenswahrheit, wo ein Wiener Stutzer auf die Frage, wie ihm ein Stück gefallen, erwidert: »Die Frage kann ich erst morgen beantworten, denn ich habe die Theater-Zeitungen noch nicht gelesen. Man kann nicht sagen, was Einem gefallen hat, bevor man liest, was Einem gefallen dars.«

Für Denkfaulheit und Klatfchfucht des Wiener Publicums forgte am ausgiebigften die »Theater-Zeitung«, die, 1806 eröffnet, nach kümmerlichen Anfängen in die Hände des gewandten Bäuerle überging; er hat das Niveau derfelben zunächst nicht gehoben, aber mit seinen Nachrichten und gelegentlichen kleinen Anekdötchen der Masse des Publicums durch Jahrzehnte zu Dank gedient. An ihre Seite trat der »Sammler« (von 1809 ab) und die der Theater-Zeitung Concurrenz drohende »Thalia«, die Castelli 1810 begründet hatte und die, als »Neue Thalia« von Erichson fortgeführt, 1813 unter dem ursprünglichen Titel von Bernard redigirt endigte. Das Lob, das sie von vielen Seiten erhielt, verdient der schale kritische Geist, der sich erst unter dem letzten Herausgeber hob, nicht, sondern höchstens die Unabhängigkeit von parteilichen Einflusse. Gerade dieser macht die Berichte auswärtiger Blätter, wie der »Zeitschrift für elegante Welt«, des »Freimüthigen«, des Stuttgarter »Morgenblatt« u. a. zu mehr als fragwürdigen Quellen. Unabhängig im wahren Sinne des Wortes ist keine, weder in Wien noch im Auslande erscheinende Kritik: denn beide ersuhren die strengste Censurirung, bevor sie die Leser Österreichs erfreuen durften, und nur felten schmuggelte sich eine der Behörde entschlüpsende Äußerung ein. Befonders die Hoftheater waren als ein Rührmichnichtan statuirt, und so begreift es sich, dass ein Blatt wie die »Theater-Zeitung« lieber in Baufch und Bogen lobte, zumal wo gerade fie durch einen Artikel in unangenehme Collision mit der Leitung der Hofbühne gerathen war.²

¹ Näheres über die Zeitschristen s. Goedeke VI. S. 506-513.

² Am 12. April 1807 theilt das Bücherrevisionsamt der Hostheater-Direction das Manuscript von Nr. 40 der Theater-Zeitung« mit; diese sendet es zurück mit der Bitte, den Druck des Aussatzes »Frommer Wunsch eines Theatersreundes« nicht zu gestatten, »da er ganz salsche Daten enthält und dem Publicum die Hostheater-Direction in einem ganz salschen Lichte darstellt, was einer öffentlichen Anstalt unmöglich gleichgiltig seyn kann Nur Personen, die nicht wissen, das seit 1. Jänner beynahe hundert eingeschickte Stücke expedirt worden sind, können sich über Mängel einer schnellen Expedition beklagen, nur Personen, die selbst elendes Zeug schreiben und schön sinden, können sür möglich halten, den ganzen langen Tag durch solchen Quark zu lesen, nur Personen, die sich mit widersinnigen Federkriegen treiben, können einer Hostheater-Direction zumuthen, gleich einer Gerichtsbehörde Motiven hinauszugeben und sich in Fehden zu verwickeln, die ihrer aus vielen Gründen, und wäre es auch nur die Erbärmlichkeit des Gegners, unwürdig sind. Wenn es wichtig ist, das Wohlwollen des Publicums gegen wichtige öffentliche Anstalten zu erhalten oder vielmehr zu gründen, so scheiden der Hostheater-Direction, diesen Aussatz zu verbiethen, gerecht zu seyn«. Zugleich wird eine in derselben Nummer enthaltene



Friedrich von Schlegel.

Nur felten werden berufene, literarisch und künstlerisch gebildete Männer mit der Theaterkritik betraut; sie ist das Revier des schlimmsten Dilettantismus, und der »Eipeldauer« lässt einen Wiener Bürger von seinem Sohne sagen, er habe gar keine Lust, etwas zu studieren, daher solle er Theaterkritiker werden. So charakterisit 1813 das »Morgenblatt« die Wiener Zeitschriften.

Die Theater-Zeitung, um Existenz und Subsistenz beforgt, sucht die Mittel dazu in einem Strom ewiger Lobreden, im Anrühmen von Vortresslichkeiten, die dem Auge des ruhigen Beobachters in der Regel verborgen bleiben. Der Sammler liesert slache Notizen. Die Thalia war, so lange sie sich in den Händen der Theater-Übersetzer Castelli und Seysried (Dichter genannt) besand, mehr ein Directions- als ein kritisches Blatt.«

Und wie es um das »Morgenblatt«, das den Mund fo voll nimmt, in Wirklichkeit bestellt war, lehrt ein Blick in das »Sonntagsblatt«. Musste nicht ein ernster Geist wie Schreyvogel gegen dieses Geschmeiss zu Felde ziehen? Sein Lohn waren natürlich fortgesetzte Angriffe der Gezüchtigten, und die Zeitschriften, mit Ausnahme der »Annalen«, so seindlich sie sich auch sonst gegenüberstehen mögen, bilden einen Chorus von Beschimpsungen der »stillen Gesellschast« und ihrer angeblichen Mit-

glieder, auch ein Collin schloss sich, gereizt durch die scharfen Besprechungen seiner Schriften, den Gegnern an. Während glaubwürdige Berichterstatter melden, dass man sich in Wien die einzelnen Nummern aus den Händen rifs, posaunen die Feinde in die Welt, dass diese »Scharteke« kaum mehr einen Leser sinde.

Aber trotz der Misstände, welche das allzuplötzlich in die Halme schießende Zeitungswesen unvermeidlich mit sich brachte — zählte man doch 1801 in Wien neben der »Wiener Zeitung« keine, 1812 fast ein Dutzend großer Zeitschriften — eines geht klar hervor: wie das wahre Interesse am Theater sich gesteigert hatte, dass man das Bedürsnis fühlte, sein Urtheil, wenn auch noch so unvollkommen, zu bilden und zu festigen.

Es war fast ausschließlich das Burgtheater, an welches sich literarische Ansprüche geltend machten, wie es auch seinen ganz bestimmten, verhältnismässig kleinen Kreis von vornehmen Besuchern hatte. Eine Volksbühne ist es weder damals noch später gewesen.

Die Theater-Unternehmungsgefellschaft der Cavaliere bestand aus folgenden Persönlichkeiten, welche zusammen 1,150.000 Gulden an Braun bei der Übernahme auszahlten: den Fürsten Josef zu Lobkowitz, Nikolaus Esterházy, Josef zu Schwarzenberg, den Grasen Ferdinand Palffy, Stephan Zichy, Franz und Nikolaus Esterházy und Hieronymus Lodron. Das Präsidium führte Fürst Esterházy. Die Geschäftsführung war in fünst Departements getheilt. Das deutsche Schauspiel hatte Gras Palffy, die Oper und Musik Fürst Lobkowitz inne. Diese beiden Männer sind auch die Seele der Unternehmung, der sie in echtem Enthusiasmus große Opfer an Zeit und Vermögen brachten. Lobkowitz ist die künstlerisch seinere, vorsichtigere Natur, in Palffy steckt etwas von einem Theater-Entrepreneur großen Stils, der alles wagt, um alles zu gewinnen. Dass diese Männer sich nicht in unnahbarer Ferne hielten, sondern die Theaterleute in ihren persönlichen Umgang zogen und ihnen auch die weiteren Zirkel des Hochadels

Befprechung eines Gedichtes von Holbein, der Anfangs 1807 zum Theaterdichter ernannt worden war, verboten, weil es nur »für einen Zirkel von Bekannten eines der angesehensten und geachtetsten Fürsten (Esterhäzy) gedruckt worden und der Umstand, dass irgend ein Exemplar in andere Hände gekommen ist, scheint noch kein Recht zu geben, es vor das Forum der Publicität zu ziehen und die öffentliche Bekanntmachung desselben dürste vielleicht ein gewaltsames Eindringen in die Privatunterhaltung eines Großen sein, der wahrscheinlich keinen Recensenten in seinen Zirkel geladen haben würde«.

¹ Siehe befonders Morgenblatt 1807, Nr. 98, 115; 1808, Nr. 107; Theater-Zeitung 1807, Bd. 2, Nr. 1, 2; Freymüthige 1808, Nr. 13, 1809 Nr. 74 und 81.

² Vgl. befonders Werke 5, 293 ff.; 6, 427.

erschlossen, dass die Gäste der Hosbühne auch als Gäste in ihre glanzvollen Paläste traten, gewann ihnen die Herzen ihrer Untergebenen sowohl, als auch des Publicums, das seine Lieblinge gerne geehrt sah. Aber schon diese Vertheilung erregte den Unwillen eines Theatermannes wie Iffland:

»1ch hatte geglaubt«, fchreibt cr am 9. Januar 1807 an Heinrich Schmidt,¹ »die Herren würden einen aus ihrer Mitte wählen, der über die Leitung des Ganzen treten follte. Nun wirken alle zumal nach allen Punkten. Daraus kann nie etwas werden! Ohne Einheit ist in diesem verwickelten Geschäft, welches das treue Bild einer Hofführung ist, durchaus nichts zu erreichen. Ich kenne Wien. Es gibt dort hindernde Eigenthümlichkeiten, welchen man ausweichen konnte, wenn der erste Grund mit Sicherheit gelegt wurde, d. h. wenn das nur zu verwickelte Sicherungssystem auß möglichste vereinsacht worden wäre. Man hat das Gegentheil gethan und es ist zu besorgen, daß, wenn nicht ein Wunder vom Himmel geschieht, die Herren, welche so edelmüthig die Sache der Kunst aus sich genommen, durch Verdruß, Verlust und Widerwillen sich bald ermüdet sehen werden.«

Gleich beim Vertheilen ihrer Ämter hatten die Cavaliere fich an Collin gewendet, feinen Rath über vorzunehmende Reformen einzuholen. Er legt bereits 1806 feine: »Ideen zur Verbefferung der Wiener Bühne« vor.²

Zunächst gibt er eine Eintheilung der drei Bühnen und ihrer Regie, vorsichtig äußert er den Wunsch, es möge aber auch ein wirklicher Leiter, setwa Schröder oder Iffland«, berusen werden, auch drei Literaten zur Beurtheilung von Stücken erscheinen ihm nöthig. Die Spielhonorare sind aufzuheben: »Künstler sind keine Handwerksgesellen, die für Taglohn arbeiten«. Er tadelt die bisherigen ziellosen Engagements. »So haben wir eine ganze Collection guter und böser Hausmütter, halbnaiver und halbkoketter Mädchen, und vorzüglich im Lieblingssache der Zeit, im Fache der Plauderer, einen nicht ersreulichen Reichthum erhalten, indessen die Hauptsächer entweder unbesetzt oder doch ohne Doubletten blieben.« Die Dichter sollen bestimmte von Fall zu Fall zu fixirende Honorare erhalten, für Lustspiele, welche das größere Bedürsnis bilden, seien Preise auszusetzen.

Auf Grundlage dieser Vorschläge werden genaue »Gesetze für das deutsche Schauspiel« erlassen.3

Drei Regisseure — Lange, Brockmann, Koch — haben die artistischen Geschäfte, die eigentliche Regie auf dem Theater obliegt den sogenannten Inspicienten — Koberwein, Roose und Krüger —, ergänzend traten noch die drei »Wöchner«, für die wieder eine eigene Instruction ausgegeben wurde, hinzu. Nimmt man noch den Theatersecretär, als welcher Sonnleithner weiter fungirte, so tritt schon der eine Fehler, der von vornherein begangen wurde, klar hervor: Die Schaffung zu vieler Behörden und eines langwierigen, unklaren Instanzenzuges. Wie überslüssig die Wöchner waren, zeigt, dass dieser Dienst 1809 wieder ausgehoben wurde. Die Gesetze geben genaue Vorschriften über die unbedingte Verpslichtung der Rollenannahme, fixiren Leseproben, deren sogar zwei angesetzt wurden, und »Gedächtnissproben«, bei denen der Soussleur nur anzuschlagen habe, — »die Senioren jedoch, deren Alter und vieljähriges Memoriren ihr Gedächtnisserschöpsen musste, machen von dieser Regel eine billige Ausnahme«. Auf Versäumen einer Vorstellung steht Hast bis zu einer Woche, auf Contractbruch bis zu einem Monat. Extempores sind verboten. »Hingegen Anrusungen, Blitze des Witzes und der Laune, welche die Situation und der Augenblick herbeysührt und die das etwaige Stocken oder spätere Austreten eines Mitspielers verbergen, unterscheiden sich wesentlich von jenen egoistischen Zustzen und Spiel-Erweiterungen und sind alles Beysalls werth.«

Schaufpieler und Publicum fanden die Gefetze drakonisch; eine Verordnung, die uns selbstverständlich erscheint, dass die Schauspieler ohne Angabe ihres Ausenthaltes ihre Wohnung nicht verlassen dürsen, senden die Mitglieder ununterschrieben zurück, und Rosenbaum setzt hinzu, die Directoren »prostituiren sich täglich«. Diesen unsern Gewährsmann erbittert die Abschaffung der sreien Entrées für die Familienmitglieder der Schauspieler und die Aushebung aller Freibillets bei den ersten drei Vorstellungen auf das Höchste, ironisch rust er aus: »Wie sehr bestrebt sich die Direction sich immer mehr Liebe zu erwerben!« Eine Reihe von administrativen Verfügungen bezeichnet er einsach als »Schmutzerei«; wenn wir hören, dass dem Theater-Feldwebel die übliche Remuneration gestrichen wird, oder die Anordnung lesen, man möge die Kleider und Stoffe für Costüme möglichst bei Trödlern kausen, so scheint das harte Wort nicht so ungerechtsertigt. Im Kleinen wurde zu ersparen versucht, im Großen verschwendet. Dies gilt vor Allem für die Engagements französischer Tänzer und italienischer Sänger, von Jahr zu Jahr steigen die freien Einnahmen, welche verdienten Mitgliedern und berühmten Gästen freigebigst bewilligt werden.4

In folchen Zügen spricht sich der Dilettantismus, der in der ganzen Führung herrschte, deutlich aus. Als künstlerischer Beirath und Vertrauensmann figurirte Heinrich Schmidt, der nach seinen Missersolgen auf der Bühne des Hostheaters 1801 (siehe S. 145) die Leitung des Esterhäzyschen Theaters in Eisenstadt übernommen hatte. Schon 1808 treten einige der Herren, die der Spielerei mit dem Theater

- ¹ Erinnerungen eines weimarischen Veteranen S. 189.
- ² Siehe Werke 5, 326 ff.
- 3 Abgedruckt im Hoftheater-Almanach für 1808, S. 147 ff.

⁴ Eipeldauer 1811, Nr. 6. Ȇberhaupt vergeht fast keine Wochen, wo nicht ein Akteur oder ein Oprist, oder eine Sängerin oder eine Tänzerin eine Einnahme hat und da hat unser Theaterpersonal gewiß Ursach mit der noblen Direction und mit der Großmuth vom Publicum zsrieden zseyn.«Ähnlich 1813, Nr. 6.

müde waren und auch ihre finanzielle Rechnung nicht gefunden hatten, aus. Auch die genannten Departementsvorsteher haben die Lust verloren, »sich mit der unmittelbaren Leitung der Hoftheatergeschäfte« zu befassen, und der »eben so fähige als ausgezeichnete Geschäftsmann« Regierungsrath Joseph Hartl von Luchsenstein wird »zur Vereinfachung der Geschäftsleitung und Handhabung einer strengen Ordnung« als »ökonomischer Consulent« und »Hosagent« für die drei Theater berusen. Welche redliche Mühe er sich gab, das zeigt uns sein erhaltenes Correspondenz-Buch. Dass er wenig Freude erlebte, beweist sein Rücktritt nach einem Jahre. Der Schauspieler Lange in seiner Selbstbiographie rust ihm nach: »Er wird den Ruhm mit sich nehmen, Vielen genützt, Niemand geschadet zu haben und seine weise, sanste,

freundschaftliebevolle, liche Behandlung wird lange im Angedenken der Schauspieler bleiben«; auch J. F. Reichards »Vertraute Briese« und der »Freymüthige« fprechen anerkennend von dem Erfolge feiner ökonomischen Bemühungen. Aber Minor bemerkt in feiner Studie über Brentanos »Valeria« fehr richtig: »Bei dem blofsen Titel, ohne den Mann felbst zu kennen, wird den alten Freunden des Burgtheaters schlecht: denn Hofagenten Intendanten (nicht die Directoren) waren die das Burgtheater von



Prinz Nikolaus Esterházy.

jeher matt gesetzt haben.«

Achtundzwanzig Herren und einundzwanzig Damen bilden den Status, den die neue Direction zu übernehmen hat. Ein Personal, dessen stattliche Zahl im umgekehrten Verhältniffe zur künstlerischen Bedeutung des größeren Theiles der Gesellschaft steht. Es fehlte an einer ersten sentimentalen Liebhaberin, einer großen tragischen Heldin neben Frau Roofe, einer tragischen Mutter, es keinen Intriguant und Charakterfpieler, älteren Schauspielern, wie Lange, deffen Gedächtnis sich

immer mehr schwächt, müffen jüngere Aushilfen an die Seite gestellt werden. Schmidt wurde entsendet, um in Deutschland, befonders in Berlin und Weimar, Ausschau zu halten. Der größte Gewinn des Jahres 1807 war Ferdinand Ochsenheimer vom Dresdener Hostheater (1778 zu Mainz geboren), einer der gebildetsten deutschen Schauspieler, den die Wiffenschast der Entomologie mit Auszeichnung nennt. Er war durchaus kein bloßer Nachahmer Ifflands, als dessen »Copie« ihn mißgünstige Beurtheiler absertigen wollen, sein schauspielerisches Wesen steht in so inniger Verwandtschaft mit seinem großen Vorbilde, daß er unwillkürlich an ihn erinnerte. Energisch trat Schreyvogel für ihn in die Schranken.

Er läßt eine Dame sprechen: »Sagen Sie mir, ist der Mann ein Nachahmer oder ist er ein Duplicat? Die Natur wiederholt sich zuweilen, wie die größten Künstler. So, glaube ich, hat sie meinen lieben Iffland noch einmal hervorgebracht und das zweite Exemplar heißt Ochsenheimer. Denn daß dieser Ton der Stimme, diese Art zu declamiren, selbst das Manirirte darin, dieses ganze Mienen- und Geberdenspiel bloß abgehört, bloß abgesehen seyn sollte, ist mir nicht wahrscheinlich. Sie behaupteten einmal, wenn ich mich recht erinnere, kein Schauspieler habejemals die Ansangsgründe seiner Kunst so vollkommen innegehabt als Iffland. Ich möchte von Ochsenheimer dasselbe sagen. Seine Stimme — wahrlich nicht die sonorste Stimme von der Welt! — sein Gesicht, sein ganzer Körper däucht mich so vollständig articulirt, daß die kleinste Veränderung, ein slüchtiger Zug an ihm bedeutend und verständlich wird. Und ein Schauspieler, der sich und den ganzen Mechanismus der Kunst in einem so hohen Grade besitzt, sollte die Copie eines andern seyn wollen?«

Bei aller Bewunderung der Detailausarbeitung, befonders in feinem »Geizigen«, ist Schreyvogel nicht blind für die Grenzen feines schauspielerischen Talents. Sein »Marinelli«, der für Rosenbaum den Triumph der Kunst bedeutet, steht ihm allerdings dadurch hoch, dass er sich von der Schablone des Theaterbösewichts fernhält. Er hat gewiss den Marinelli psychologisch wahr gezeichnet, aber, fragt

Schreyvogel, »auch den Mann der großen Welt, den Hofmann?« Energisch fordert er sein Engagement, und als es, nach manchen Bedenken Ochsenheimers gegen die Intriguen des Hostheaters, die Esterhäzy brieflich beschwichtigt, im November vollzogen ist, nennt er es »die größte Erwerbung, welche das deutsche Schauspiel nächst Iffland machen konnte«. Andere berühmte deutsche Schauspieler fasten in Wien nicht Fuß. So sand der vielbewunderte Dresdener Hosschauspieler Opitz keinen besonderen Anklang, sein »Hamlet« erscheint Rosenbaum überpathetisch, er reicht nicht an Klingmann heran, wie sich auch sein »Klingsberg« nicht mit Brockmann messen dars. Ebensowenig griß Mattausch aus Berlin durch, der Rosenbaum gar an »Schikaneder in seinen jüngeren Jahren« erinnerte. 1808 erschien der Schüler

Schröders, Werdy, den die »Annalen« als größten Schauspieler seit Iffland begrüßen, während das »Sonntagsblatt« zugesteht, daß er Beifall fand, »wiewohl weder seine Gestalt, noch sein Anstand, noch sein Organ für ihn einnehmen. Selbst seiner Declamation, worin er doch am geübtesten ist, fehlt es nicht selten an Natur und Wahrheit«.

Das Hauptinteresse concentrirte sich auf Iffland, der, nach mehreren Verschiebungen, von Mitte August bis Mitte September 36 Vorstellungen in allen



Josef Fürst zu Schwarzenberg.

drei Theatern, für die zu dieser Zeit sowohl Gäste als Mitglieder verpflichtet wurden, gab, unter finanziellen Bedingungen, die ganz einzig dastanden. Er erhielt 150 Gulden für jedes Auftreten, nach zwanzig Vorstellungen 200 Ducaten in Gold, endlich die erste Vorstellung als eigene Einnahme, »ein Vortheil«, wie Hartl ihm artig schreibt, »der dadurch mit Ihren Talenten in ein Verhältniss gesetzt wird, dass beide keine bestimmbaren Grenzen haben«. Später wurde ihm noch eine zweite Einnahme zugestanden, nach-

dem die erste nicht sehr ergiebig ausgesallen.¹ Auf der Hosbühne gab er den »Geizigen«, den »Lorenz Stark« in der »Deutschen Familie«, den »Juden«, das Theater an der Wien sah ihn als »Lear«, »Ranudo de Colibrados« u. a. Der Eindruck, den er diesmal auf Publicum und Kritik machte, verstärkte das Urtheil, das sein früheres Gastspiel hervorgerusen hatte: Der Tragiker wird nicht voll genommen, selbst die »Theater-Zeitung« findet einen Mangel an Krast, und M. v. Collin, der ihn auf dem Gebiete des Lustspiels den größten Schauspieler, den Deutschland jemals gesehen, nennt, hat nur Worte kühler Anerkennung für das »mühsame Gebäude« seines Lear, der an die krastvolle Schöpfung eines Brockmann nicht heranreiche, ihm steht der Heroentypus, wie ihn Lange noch immer repräsentirt, unerreichbar sest.² Huldigend begrüßt ihn das »Sonntagsblatt« schon bei seiner Ankunst. »Die neue Zeit hat nach Garrick und Schröder keinen Schauspieler hervorgebracht, der ihm an Wahrheit, Tiese, Vollendung und Umfang

¹ In seinem Honorirungsvorschlage an die Direction betont Sonnleithner, dass 1801 bei jeder Vorstellung Ifflands durchschnittlich 685 fl. eingegangen seien. Das Publicum würde *mit allem Rechte der Direction verargen, wenn sie bey einem der ersten deutschen Künstler Bedingungen versagen wollte, die man nach seiner Lage und Entsernung nicht einmal unbillig nennen kann«. Es wurden ihm nachträglich für jede Rolle über die zwanzig ursprünglich sestgesetzten 10 Ducaten bewilligt. Wieder hebt Sonnleithner die glänzenden Einnahmen, die er verschafft hat, hervor: im Burgtheater gingen das letzte Mal 1088, im Kärntnerthortheater 1166 Gulden ein, die höchstmöglichen Erträgnisse ohne Abonnement. Er erhält schließlich ausgezahlt für 22 Rollen in den Hostheatern 3300, für 14 im Theater an der Wien 2100 Gulden, die zwei Einnahmen trugen eine 8000 Gulden.

² Vgl. H. v. Collin, Werke 6, 337 ff. — Der *Eipeldauer« gesteht ihm die größte Meisterschaft in *Carricaturen«, wie dem Lear zu, er bezweiselt, dass er einem Lange in der Tragödie, einem Weidmann in *Maske für Maske«, einem Brockmann als Klingsberg gleichkomme. Er ist der Natur zum Trotz ein großer Schauspieler geworden, der Schröder vielleicht erreicht hätte, *wenn in seinem Mienenspiel gleiche Stärke des Ausdrucks läge und er sich weniger zu bestreben brauchte, diese Mängel durch rastlose Handarbeit zu ersetzen«.

des Spiels gleichgehalten werden könnte«; auch feine Dramen werden noch mit Ehren genannt werden, wenn man von einem »Alarcos« nichts mehr wiffen wird. Ein Stück, das früher nie beliebt war, wie der »Geizige«, wurde durch ihn ein Triumph. Sein Marinelli gestaltete thatsächlich die Aufsührung zur »Gedächtnissfeier des Dichters«, wie Iffland den Hervorruf bescheiden ablehnend sagte. Ein Brief an den Herausgeber des Blattes seiert die tragische Größe seines Lear, der auch wenigstens einige Stellen des Originals in den verballhornten Text rettete. Ein Ausdruck des Bedauerns solgt seiner Darstellung der »Pagenstreiche«, in denen so viel Kunst an die »Vorstellung abgeschmackter Charaktere« verschwendet werde.

Durch den Jubel beim Abschiede klang schon ein zuversichtlicher Hoffnungsgrus auf definitive Wiederkehr. Was Collin angeregt hatte, war zur Ausführung gekommen: Bereits auf seiner Reise hatte ihm Schmidt officiell die außerordentlichsten Anerbietungen einer leitenden Stellung am Burgtheater gemacht. Man versicherte ihm 18.000 Gulden Gage, jährlich eine Einnahme, sreies Quartier, Equipage, 4000 Gulden Reisekosten, 15.000 Thaler Vorschuss zur Bezahlung seiner Schulden, in 3 Jahren abzuziehen, ja sogar — Steuersreiheit für seinen Weinkeller. Iffland zieht diese lockenden Anträge in ernste Erwägung und thut Schritte, von seiner Stellung in Berlin loszukommen. Im März 1809 theilt die Hostheater-Direction der Polizei mit, dass »ihre schon längst mit Herrn Iffland gepflogenen Unterhandlungen in der Absicht, ihn als Schauspieler zu engagiren und ihm eine ausgedehnte Regie der drei unter gemeinschaftlicher Leitung stehenden Theater anzuvertrauen, zu Ende gegangen seyen und man in dieser Absicht seiner baldigen Ankunst entgegensehe.« Aber diese verzögerte sich von Woche zu Woche.

Man entfendete fogar endlich Schmidt nochmals nach Berlin, ihn fofort mit fich zu bringen. Diefer kehrte zurück — ohne Iffland. Schliefslich hatte es doch der Berliner Hof verstanden, ihn festzuhalten, und die Wiener Bühnen hatten wieder keinen Leiter. In einem Briefe schlägt Iffland Schmidt und Koch zu Directoren des Theaters und Escherich für das »Öconomicum« vor.

Auch mit Schaufpielern Weimars wurden wieder unglückliche Verfuche gemacht, die auf Goethes Verbindung mit Schmidt zurückgehen. Frau Henriette Beck wird engagirt, ihretwegen entspinnt sich ein Briefwechsel zwischen der Direction und Goethe, bis endlich ihr dringender Wunsch, sreigegeben zu werden, von der Wiener Theaterleitung erfüllt wird, die sich ohnehin wenig von ihr verspricht.² Herrn Hayde geht der Ruf voraus, aus der Schule Goethes zu stammen.

»Was heifst«, ruft Schreyvogel aus, »überhaupt Schule eines Schauspielers? Gibt es eine andere Schule für ihn als die Welt? Ebensowenig ich von einem Mahler oder Bildhauer etwas erwarte, der seine ganze Schule in Weimar gemacht hat, wo es weder Muster, noch praktische Künstler, von denen er lernen könnte, gibt, ebensowenig, ja noch weniger hätte ich einen vollendeten Schauspieler aus einer Stadt erwarten sollen, der außer der Theorie Alles sehlt, was den Schauspieler macht. Ein Talent, vielleicht ein schon verbildetes Talent, kann uns daher kommen; ein Meister gewiss nicht, oder er müßte es doch nicht ganz in Weimar geworden seyn.«

So war ihm eigentlich das Urtheil fchon, bevor er als engagirtes Mitglied im »Clavigo« als Beaumarchais am 24. Juni 1807 debutirte, gesprochen, und so sehr das Interesse durch Notizen, dass Goethe nach Wien kommen werde, erregt war, der Erfolg war ein sehr geringer. »Hübsche Figur, aber schlechte Haltung, rauhes Organ, überschreyt sich, sicht mit den Händen in der Lust«, urtheilt Rosenbaum. Schon Schmidt hatte gewarnt, ihn ohne Gastspiel anzunehmen. Und das »Sonntagsblatt« verwahrt sich nachdrücklich gegen die Lobeshymnen auf Weimars Styl, die der »Prometheus« bei dieser Gelegenheit anstimmte.

Herr Hayde, der vorzüglichste tragische Schauspieler aus Weimar, wurde mit seiner hohen Kunst in Wien ausgelacht... Der Menge hätte er leicht gesallen können; er besitzt viele dazu ersorderliche Eigenschasten. Er hat eine gute Gestalt, er schreyt brav, er verzerrt das Gesicht, er kann sogar heulen. — Was will man mehr? Routine hat der Theaterheld des Herrn von Seckendorss keineswegs; er kann weder stehen, noch gehen, noch seine Hände bewegen. Aber worin besteht denn seine Stärke? Er spielt ungezähmt und bäurisch in der Leidenschast, hölzern und linkisch in der Ruhe. Er kann den Kops schultern stecken, mit hohler Stimme die Worte herauswürgen und dem Zuschauer nichtsowohl den Geist und Charakter einer Rolle,

¹ Vgl. feine Briefe an Schmidt in den citirten Erinnerungen, S. 193 ff.

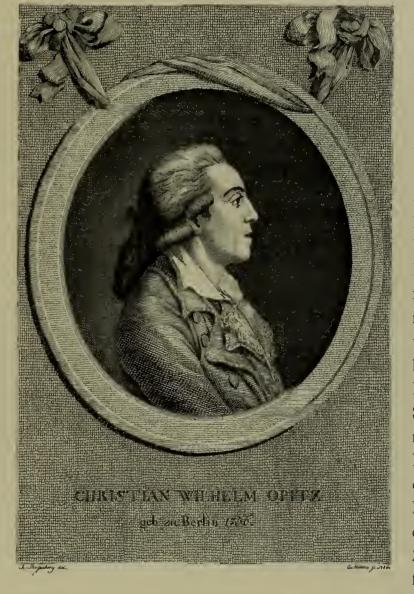
² Vergl. Goethes Briefe (Weimarer Ag. 1V, 19, S. 289 f).

als die widerliche Affectation eines manirirten Comödianten bemerkbar machen. Wie wird nun das Ganze beschaffen seyn, dessen vorzüglichstes Glied sich durch solche Eigenschaften auszeichnet? Wenn die übrigen Mitglieder ihm ähnlich sind: wer wäre begierig, die gerühmte Gesammtheit kennen zu lernen? Kann ein Concert auf lauter verstimmten Instrumenten gegeben werden? Ich kenne die Weimarer Bühne vielleicht so lange als Herr von Seckendorff und habe mich hinlänglich von ihrer Mittelmäsigkeit überzeugt. An Comikern sehlt es ihr gänzlich; im Tragischen gelingen einigen Schauspielern einzelne Rollen, bisweilen nur Momente derselben. In ihren Darstellungen, als ein Ganzes betrachtet, vermist man aber Raschheit, harmonisches Eingreisen der einzelnen Theile, Präcision und vor Allem lebendige Wahrheit. Was Herr von Seckendorff den Styl zu nennen beliebt, ist nichts anderes als eine kalte Preciosität, die weit hinter dem innigen Daseyn, das sie versinnlichen will, zurückbleibt.

Man sieht: hier handelt es sich nicht mehr um Erfolg oder Nichterfolg eines Schauspielers, sondern um schroffe Gegensätze künstlerischer Richtungen. Und es ist nicht nur der Literat, der so fühlt: Kritik und Publicum, das vielleicht, wie der »Eipeldauer« meint, durch das allzuvoreilende Lob verstimmt

war, bleiben kühl, und nach wenigen Monaten kehrt er in aller Stille wieder nach Weimar zurück. Auch die Jagemann, deren Gastspiel, wie Goethe vermuthet, den Wienern willkommen sein werde, hat ebenso wenig Erfolg wie bei ihrem ersten Erscheinen. Mit Herrn Unzelmann und Fräulein Silie zerschlagen sich die Unterhandlungen.

Unter den Damen treffen wir einige Bekannte wieder, wie Frau Renner, die jetzt immer beliebter wird, und die Pedrillo-Eigensatz, die ihre Thätigkeit fast ausschließlich auf das Theater an der Wien beschränkt. Mehrmals erscheint Frau Bürger, die Witwe des Dichters, in



großen tragischen Rollen, denen sie nicht gewachsen war, wenn auch das Sonntagsblatt diefe »Dilettantin« ihrer Empfindung wegen als Orfina der großen Unzelmann vorzieht. Weitaus bewar deutender Frau Schröck-Fleck aus Berlin, die im Mai 1808 eine Reihe von Gastrollen gibt. Ihr schwaches Organ befremdet zunächst, aber in fentimentalen Rollen wirkt sie hinreissend, leider kam das geplante Engagement nicht zu Stande. Dagegen gewann man im felben Jahre Frau Vohs für die Rollen der immer kränkelnden Frau Roofe unter außerordentlichen finanziellen Zugeständnissen. 1 Auch sie kommt aus der Schule Weimars, aber, bemerkt

das »Sonntagsblatt«, »man fagte — und schwerlich meint man sie damit zu tadeln — das ihr diese Schule wenig anzumerken sei. Sie hat eine angenehme Gestalt, eine tonreiche Stimme und in leidenschaftlichen Scenen verräth ihr Spiel Takt und Empfindung.« Bald nimmt der Kritiker seine günstigen Urtheile zurück: »Je öfter wir sie sehen, desto mehr überzeugen wir uns, dass sie dem Ruse nicht entspricht, der vor ihr herging.« Sie ist für ihn »nicht nur keine große, sondern, nach der strengen Bedeutung des Wortes, gar keine Schauspielerin«. Auch die Theater-Zeitung, die sich anfangs in Lob überbietet, nennt ihre Ophelia »ein keckes verliebtes Weibsbild«. Diese geringe Werthschätzung ihres Talentes mochte wohl in der Künstlerin den Entschluß hervorrusen, ihr Engagement zu verlassen. Da sie contractlich gebunden war, ging sie einsach durch. Die Direction verstand aber keinen Spas, sie wurde in Wels verhaftet und

¹ Während die Maximalgage für Damen 2000 Gulden beträgt, werden ihr 2000 Gulden und 1000 Gulden Perfonalzulage versichert. — Auch Hayde erhielt sofort die höchste Gage für männliche Mitglieder, 2500 Gulden.

nach Wien zurückexpedirt, wo sie neben der erwünschten Entlassung einen achttägigen Arrest beim Hosprofossen erhielt.

So ist der Zuwachs an neuen Kräften ein recht kleiner, zumal wenn man die Zahl der schauspielerischen Versuche ins Auge fast: in den Jahren 1807 und 1808 traten 40 Gäste und Debutanten auf. Gelegentlich muß die Kritik den dringenden Wunsch aussprechen, »dass man die Erlaubnis, auf dem Hoftheater zu spielen, nicht Jedem ungeprüft ertheilen möge, indem Niemand damit gedient seyn kann, zu erfahren, dass es auch auswärts mittelmäßige Schauspieler gibt«. Und wieder wurde durch überslüßige zweite und

dritte Kräfte, befonders junge Damen, der Status belaftet.

Die langvermisste Sentimentale brauchte man nicht lange zu fuchen: sie erstand in Antonie Adamberger, die gleich beim Antritte der neuen Direction gegen eine Gage von 400 Gulden »mit Rücksicht der Verdienste ihrer Familie um die Hoffchaubühne und da sich die Hostheater-Direction verspricht, dass selbe in die Fußtapfen ihrer unvergeßlichen Mutter treten werde«, engagirt wird. Sie entwickelte fich langfam, etwas Weinerliches lag in ihrer Stimme, das fie nur schwer überwand, ihr



Friedrich August Werdy.

fchwaches Organ liefs Anfangs ihre tiefe Empfindung nicht voll zur Geltung kommen. So hat sie zunächst mehr Erfolge im kleinen Lustspiele, im »Räthfel« Contessas stellte sie fogar die berühmte Leistung der Frau Renner in Schatten. Neben ihr erfüllte Korn immer mehr die Erwartungen, welche feine Anfänge erweckt hatten, und feine Gemahlin, die nur Kränklichkeit zu oft von der Bühne fernhielt, erregte in ihren naiven Rollen lautes Entzücken; Frau Roofe war jetzt erst zur vollen Entfaltung ihrer tragischen Kraft gelangt. Dazu die alte, vielbewährte

Garde des Burgtheaters — man versteht den Ingrimm, mit dem Collin in der Zeit des Übergangs der Direction ausrief: »Ich glaube, es gehört Kunst dazu, mit so vorzüglichen Subjecten, als unsere Bühne besitzt, so wenig zu leisten, als es der Fall ist!«

Dieses Urtheil klingt hart; es ist aber auch nicht ganz gerecht, wenn man die ungeheueren Schwierigkeiten, die der Repertoirebildung im Wege standen, berücksichtigt.

Schon die Führung dreier Theater bot reichen Anlass zu gegenseitigen Schädigungen: da Kärntnerthortheater und Theater an der Wien sowohl durch ihren größeren Umfang, als auch durch die in ihnen vorführbaren Werke der Casse wichtiger waren, als das kleine Burgtheater, wurde Alles daran gesetzt, diese Häuser zu füllen. In dem einen seierten die Vigano und später Duport Triumphe der Tanzkunst, das andere brachte die neuesten französischen Opern in herrlichster Ausstattung und führte lebende Thiere auf die Scene; Stücke, die im Hoftheater nicht gestattet waren, wie die »Räuber«, fanden dort durch die Reizmittel von Pferdeaufzügen, echten Waldlandschaften, prächtig arrangirten Gesechten ein schaulustiges Publicum, zu den entzückenden Balleten drängte sich die Menge — das arme recitirende Schauspiel war und blieb auf die bescheidene Macht des gesprochenen Wortes angewiesen, es ist das Aschenbrödel neben seinen prunkenden Geschwistern. »Alles huldigt dem Vergnügen und dem Götzen des Luxus. Man wünscht nichts als Rettungen und Besreyungskomödien, Hau- und Getümmel-Scenen«, beobachtet ein Kritiker. Diese Forderungen konnte das Burgtheater nur in beschränktem Maße erfüllen. Sensationelle Ersolge erringen grobe Effectstücke wie der »Machtspruch« Zieglers (12. März 1807, 16mal im selben Jahre), eine Verwässerung der alten »Elsriede« Bertuchs, und »Der Wald bei Hermannstadt« von der Weissenthurn (14. Juli 1807, 23mal im selben Jahre). Zwar lässt

Schreyvogel das Drama Zieglers als Theaterware mit ziemlich ironischen Wendungen noch so gelten, doch dem »Prometheus« beweist dieses Stück, »das selbst rohe Handlung ohne alle Zeichnung von Charakteren besser gefällt, als die edelsten Charaktere«. Das Werk der Weissenthurn, dem Französischen theilweise entlehnt, arbeitet mit dem Lieblingsmotiv der zeitgenössischen Dramatik, das sich in ernsten wie in komischen Stücken bis zum Überdruss wiederholt: Verkleidung und Verwechslung. Prinzen spielen die Diener, Knechte spielen die Herren, die Entdeckung der Täuschung macht den schweren Verwickelungen ein Ende. Hier usurpirt ein ehrgeiziges Mädchen die Rolle einer Prinzessin und führt sie bis



August Wilhelm Iffland.

knapp vor ihrer Vermählung mit dem Könige von Siebenbürgen durch, schließlich entlarvt die Entdeckung der wirklichen Braut, die fich in Bauernkleider hüllen mußte, ihre Ränke. Reich an ausgezeichneten Rollen, die auch, vornehmlich von der Roofe und der Koberwein, unübertrefflich gespielt wurden, traf es den Geschmack des Publicums wie kein anderes Stück der Hofbühne. Die »Bestürmung von Smolensk«, welche die Verfasserin am 24. August 1808 auf die Scene brachte, konnte nicht entfernt damit concurriren, so viel Spestakel auch aufgeboten war.

Das Familiengemälde ist fast ganz hinter das Lustspiel zurückgetreten. Versuche, Stücke wie »Julchen,« oder Sprickmanns »Schmuck« wieder aufzunehmen, hatten wenig nachhaltigen Erfolg.

¹ Vgl. den Brief der Weifsenthurn im Sonntagsblatt 1807, Nr. 20.

Wieder ist es Kotzebue, der mit seiner derben Posse: » Das Intermezzo, oder der Landjunker in der Residenz« (5. December 1808) den Vogel abschiefst, hauptsächlich dank einer Meisterleistung Rooses und der komischen Bedientenfigur Baumanns, in der man, wie Justinus Kerner schreibt, »den echten Kasperle, wie man ihn im Marionettenspiel nicht besser machen kann, wiederfindet.«1 Aber die großen, abendfüllenden Luftspiele werden immer seltener gegen die Hochsluth von einactigen Stückchen, die bedrohlich anwächst. Auch da stellt Kotzebue seinen Mann: Sein »Almanach dramatischer Spiele« wird vollinhaltlich von Jahr zu Jahr auf die Hofbühne verpflanzt, gelegentlich (1812) kommen fogar vier folche kleine Dingerchen an einem Abend aufmarfchirt, und die Scene des Burgtheaters wird wahrhaftig zum »Kindertheater« mit Lappalien wie »Das Landhaus an der Heerstrasse« (1811), »Die beiden kleinen Auvergnaten« (1813) und manchen anderen. Vieles war nur Paraderolle für die Schauspieler, die »Proberollen« von Breitenstein schmuggelte Frau Renner ein, um sich in einem halben Dutzend verschiedener Gestalten sehen zu lassen; und selbst künstlerische Missethaten wie »Der kleine Declamator« von Kotzebue (1810) und »Der kleine Proteus« von Flet (1814) nahm die Hofbühne mit offenen Armen auf, um den talentvollen kleinen Spröfsling der Koberweins dem Publicum vorzuführen. Solche Kleinigkeiten waren der gangbare Artikel; neben Originalarbeiten oder folchen, die fich fo nennen, stehen die Überfetzungen, welche Castelli und besonders Kurländer in schleuderischester Weise sabriksmässig produciren. Der » Almanach für Gefellschaftsbühnen«, den der letztere von 1812 an herausgab, ergänzt die alljährliche Ausbeute aus Kotzebue. »Auf keiner deutschen Bühne werden so viele Übersetzungen getroffen, « fagt die Thalia 1812, und wie diefelben, befonders in sprachlicher Hinsicht, aussahen, wird Gegenstand ernstellen Tadels von Seite einer fonst so nachsichtigen Kritik. » Wie lange foll, « fragt die erwähnte Zeitschrift, » noch bey der gutmüthigen Aufnahme alles Fremden und Mittelmäßigen die Zeit dauern, in welcher wir Nichtdeutsche in der dramatischen Literatur sind? In welcher so mancher Übersetzer und Verarbeiter seinen Autordünkel hegt und sich Autorruhm verschafft?» Den gewerbsmäsigen Betrieb des französischen Imports großgezogen zu haben, ist ein Vorwurf, welcher der Cavaliers-Direction nicht vorenthalten werden kann. Dabei stehen die Erfolge meist im umgekehrten Verhältnisse zur Zahl der Stücke; was



Scenenbild aus Goethes "Clavigo".

Frankreich lieferte, war das Situationsluftspiel, auf eine oder mehrere Verwechslungen plump aufgebaut, ohne den Reiz des Dialogs, den erst Scribe dieser Gattung zu geben wusste. Ganz schematisch in der Führung entbehrt auch die Charakteristik des individuellen Reizes, und die schablonenhaste Schauspielkunst feiert hier ihre Triumphe. Daneben stehen neue Lustspiele von Steigentesch und von dem 1809 verstorbenen Hutt, die auch der kleinen Spannung, wie sie im aufserdeutschen Lustspiele herrscht, entbehren, dagegen aber mit einer gewissen Feinheit arbeiten, die z. B. das Stück des Erstgenannten »Verstand und Herz« (8. Januar 1807) auch in den Augen Collins rühmenswerth macht. Eifrig wird das Alexandriner-Luftspiel weiter gepflegt. Die Empfehlung, die Schlegel demfelben in feinen Vorlefungen zutheil werden läfst, mag es noch mehr in der Gunst des Publicums besestigt haben. Als schauspielerische Schulung für den Vortrag des arg vernachlässigten Verses hat es auch eine künstlerische Bedeutung. Den Hauptersolg heimste ein Ausländer, Contessa, mit seinem »Räthsel« (3. December 1807) ein. Auch Hutt und Kurländer liefsen derartige Kleinigkeiten folgen und Stolls dramatische Scene »Amors

1 Briefwechfel mit feinen Freunden, S. 87.



ANTONIE ADAMBERGER.



Bild« (2. April 1808) errang eine Anerkennung, die weder die läppische Idee noch die harten Verse verdienten.

Die dringendste Forderung, die man an das neue Regime stellte, war die Gewinnung der deutschen Classiker für die Hofbühne. Schon Collins Vorschlag hatte die Anstellung eines Literaten gefordert, dessen Aufgabe es besonders wäre, »Goethes und Schillers Meisterwerke, wenigstens zum Theile, mit der geringsten Entstellung der Bühne einzuverleiben, damit so von der Wiener Bühne ein ewiger Vorwurf abgelehnt werde«. Und in demselben Sinne äußert sich Schreyvogel.

*Kein Volk kann eine gute Schaubühne haben, bei der die größten Meisterwerke verbannt sind. Er weist darauf hin, wie selten *Emilia Galotti gegeben werde, *Fiesco «, *Iphigenie «, *Jungsrau von Orléans « seien verschwunden. *Indessen war die Ausnahme der beiden letzteren Meisterwerke keineswegs so kalt, dass es gerechtsertigt werden könnte, sie nach einigen Vorstellungen bei Seite gelegt zu haben. Jede andere große Bühne baut ihr tragisches Repertoire auf Lessing, Goethe, Schiller, Shakespeare aus. Eine solche Grundlage von classischen Stücken ist durchaus nothwendig, um ein Repertoire überhaupt zu bilden. Wo diese Basis sehlt, kann auch das bessere Neuere keinen Bestand haben, und alle Bemühungen und Ersolge im Einzelnen müssen spurlos vorübergehen. «

Die Direction hat es an Bemühungen, die Classiker dem Burgtheater zu erobern, nicht sehlen lassen. Schon für die Eröffnungsvorstellung faste Sonnleithner die »Maria Stuart« ins Auge. Noch 1807 muß Hartl der Frau Schröck-Fleck auf die Einsendung der von ihr gewünschten Gastspielrollen erwidern, dass »Braut von Messina«, »Don Carlos«, »Wallenstein« und »Maria Stuart« hier nicht gegeben werden können. Fürst Esterházy übermittelt 1808 dem Präsidenten der Polizei-Hosstelle, Freiherrn von Summerau, den Text von »Kabale und Liebe« mit den begleitenden Worten:

Dieses Stück ist in srüheren Zeiten sehr oft aus dem Hostheater gegeben worden, die derben, rauhen Stellen, welche sich Schiller in seinem späteren Leben selbst nicht mehr erlaubt haben würde, sind, darf ich sagen, ebenso sehr aus Rücksicht auf den Dichter selbst, als auf den Ton der Sittlichkeit überhaupt weggelassen worden. Das beigehende Original wird Eure Excellenz überzeugen, mit welcher Behutsamkeit der Theatersecretär Sonnleithner sich hiebei benommen hat. Ich bin sehr ersreut, dass Eure Excellenz selbst sich die Mühe nehmen wollen, es durchzulesen. Ich darf hoffen, dass Sie mich, sobald es Ihre vielen Geschäste erlauben, in den Stand setzen werden, dem Publicum mit der Wiederaufführung dieses Stückes einen angenehmen Dienst zu leisten, dem guten Publicum, das die Direction so ost mit einem leeren Gaukelspiel absertigen muss, weil der guten Stücke so wenige geschrieben werden, dass ich mich wirklich ost in einer peinlichen Verlegenheit besinde.«

Schon zum Gastspiele Haydes hatte man den »Clavigo« wieder aufgenommen (24. Juni 1807), ohne freilich in der Person Zieglers einen entsprechenden Darsteller der Hauptrolle zu besitzen. Am 30. Juli 1807

folgte der »Fiesco«. Der hauptfächlichste Eingriff ist die vollständige Beseitigung Berthas, von der nur gesprochen wird, ebenso bleibt das Gespräch von Burgognino und Verrina weg. Der Text ist sehr gekürzt, viele starke Ausdrücke getilgt oder sehr abgeschwächt.¹ Die Aufführung genügte nur wenig: Koch war kein Verrina, Roose kein Mohr, nur Lange wirkte noch als echter tragischer Held, dem man gerade da, wie Schreyvogel richtig sagt, nicht seinen Geburtsschein vorhalten dars, während der »Freymüthige« bezweiselt, dass er jemals ein Lavagna gewesen. Aber sonst sind es durchwegs jene, in bürgerlichen Rollen vortresslichen Künstler des Burgtheaters, welche die Verlegenheit an Plätze stellt, die sie nicht zu halten fähig erscheinen. So war der Ersolg beim Publicum kein so durchgreisender,² als

¹ Statt »Buhlerin« wird »Coquette« gefagt, Fiesco darf nicht wünschen, »am Busen eines schmachtenden Weibes«, sondern nur »bei einem schmachtenden Weibe« zu ruhen. Fiesco spricht statt von seinem »Ehebett« von seiner »Ehe«. Die Ausdrücke »Tyrann« und »Tyrannei« sallen durchwegs. Der Satz Verrinas: »Haben Sie Lust, junger Mensch, 1hr Herz in eine Pfütze zu wersen?« ist jammervoll verwandelt in: »Sie ist Ihrer nicht werth.«

2 1807 wurde das Stück fünsmal, 1808 sechsmal gegeben, 1809 gar nicht. Der »Eipeldauer« 1807, Nr. 10, behandelte es etwas ironisch, mit seinen, »in eine völlige Nebelkappen eingehüllten Gedanken, die unter Hunderten nicht einer verstanden hat; die haben aber gerade am besten gesallen«. Er meint von den Imperiali-Scenen: »So lang die Welt steht, hat noch keine Prinzessin aus einem sremden Zimmer gegen eine ansehnliche Gräfin so eine Sprach'



Scenenbild aus F. W. Zieglers "Machtspruch".

man erwartet hatte; und der Theaterleitung erwuchfen aus der Willkür einiger Schauspieler Unannehmlichkeiten bei der Censur, welche diese ihre bewiesene »Liberalität« bereuen ließ.¹

Das Jahr 1808 brachte drei Novitäten, die den Namen Schillers trugen: Am 13. Februar erschien der »Macbeth« in seiner Bearbeitung, am 23. Juli »Kabale und Liebe«, am 17. December die »Phädra«. Die größte Errungenschaft war »Kabale und Liebe«.

Welche Gestalt muste das Stück annehmen, um im Hostheater Einlas zu sinden! Der Präsident wird zum Vicedom, Ferdinand ist als sein »Nesseseichnet, der Hosmarschalt zum Oberhosgarderobemeister degradirt. Das veranlaste eine Reihe von ost eitirten Änderungen des Wortlautes, welche thatsächlich, wie Laube sagte, an die Parodie heranreichten. Die Weglassung der Scene zwischen Lady Milsord und dem Kammerdiener und der Rückkehr Millers im letzten Acte nach dem Tode der Liebenden findet den Beisall der »Annalen« ebenso wie die Milderung vieler gemeiner Ausdrücke. Schreyvogel sähe lieber die »reiseren Producte Schillers« hostheatersähig gemacht als die Jugendarbeiten, noch dazu in so verstümmelter Gestalt. »Das gilt von »Fiesco«, wie von »Kabale und Liebe«. Die Unwahrscheinlichkeiten des Werkes sind in der Bearbeitung sehr vermehrt worden. Indem man aus Ferdinands Vater seinen Oheim machte, hat man dem Trauerspiel gleichsam alle Nerven abgeschnitten.« Noch lächerlicher wirkt der Oberhosgarderobemeister. »Wenn bösartige Könige, wie im Hamlet, auf unserem Theater erscheinen dürsen, warum sollte man nicht glauben, dass in irgend einem Winkel von Deutschland es einmal einen Hosmarschalt gab, der ein Geck war.« Der Altmeister des bürgerlichen Schauspiels, Koch, seiert einen Triumph als Miller, Ochsenheimers mimische Leistung als Wurm imponirt ebensalls schr. Das Liebespaar, Herrund Frau Koberwein, genügte. Was die Frau anbelangt, meint das »Sonntagsblatt« recht zweideutig, »soll sie nach dem Urtheile der Kenner mehr als irgend eine unserer Schauspielerinnen im Stande sein, die Liebe in ihrer Darstellung glaublich zu machen.« Eine Neigung zur Übertreibung wird sast einhellig beobachtet: besonders stark in der Milsord der Frau Vohs, im Vicedom Zieglers, dem Kalb Krügers sehlte die Vornehmheit.

Viel umstrittener in Bezug auf seinen literarischen Werth war der »Macbeth«. Shakespeare wird als Schofskind der Romantik betrachtet und deshalb scharf besehdet. Natürlich nicht von einem echten Kunstrichter wie Schreyvogel, der dieser Vorstellung eine Reihe von Ausführungen widmet. Seine Verehrung für das Werk erregt den fürchterlichsten Ingrimm des alten Ayrenhoff, der diese »Pöbelsarce«, bei der vernünstige Leute »spien«, in Bausch und Bogen verdammt.²

Man hatte die Schiller'sche Bearbeitung wohl zu Grunde gelegt, jedoch sie wurde, wie Seckendorff fagt, *noch einmal bearbeitet«. Die Censur strich die Anrusung der Lady an die Mordgeister, sie zu entweiben, und Macbeths ganze Rede: *Warum konnt' ich nicht Amen sagen?« Die Schauspieler wieder ließen andere Stellen aus eigener Willkür weg, so dass die Scene Malcolm-Macduss ganz entstellt wurde. Die Hexenscenen wurden im Wortlaute verändert, sehr zum Wohlgesallen der *Theater-Zeitung«, welche von den Ausdrücken des Schiller'schen Textes eine *widrig lächerliche« Wirkung erwartet hätte. Die Ausstattung war dürstig, die Hexen waren *drei junge Mädchen, in Regentücher gehüllt«, die Glocke, die der Lady das Zeichen gibt, *klang wie eine Kinderklapper«, die Gesechte gingen *so schiecht wie gewöhnlich«. Langes Macbeth war voll Feuer, nicht srei von Übertreibungen. Frau Roose trat mit der Lady wieder einen großen Schritt vorwärts in ihrer tragischen Entwicklung, etwas weich und rührend blieb die Gestalt naturgemäß in ihren Händen. Sonst, mit Ausnahme Koch-Macduss's, genügt die Darstellung selbst der *Theater-Zeitung« nicht, und der *Prometheus« zieht einen Vergleich zwischen Wien und Weimar zu Gunsten der letzteren Bühne. Vor solchen Krastgestalten *besteht die charakterlose slache Manier der Darstellung nicht, welche man in unseren modernen dialogisisten Spruch- und Redeübungen sür das Höchste der Schauspielkunst geben möchte«. Gegen diese Überschätzung des Weimarer Stils tritt das *Sonntagsblatt« wie immer energisch in die Schranken. Es rühmt die Darstellung als *so gut als möglich«, nur den Hexen hätte man *etwas weniger Feyerlichkeit wünschen mögen und der chormässige Resrain — eine missverstandene Verbesserung Schillers — that keine gute Wirkung«. Ein folches Wohlwollen war entschieden sörderlicher als nörgelnde Vergleichungen. Wie sehr das Publicum dem Werke gewonnen wurde, beweisen die els Ausstühlen hat und weil in dem Stück Hexen, Feuerwerk und Geister vorkommen, so ists Theater gesteckt voll«, sagt der *Eipelda

Der abnehmende Lange, die aufsteigende Roofe — das sind die Stützen des tragischen Repertoires. Die letztere nöthigte schon ihre immer frauenhaftere Erscheinung in ein neues Fach überzugehen. Die »Octavia« Kotzebues wird zur genialen Schöpfung, vor der Schreyvogel in hellste Verzückung geräth.

Ich habe die *Octavia des Kotzebue oder vielmehr der Madame Roose zweimal gesehen. Wenn ich sie noch einmal sehen sollte, so müste es nur der Roose wegen seyn. Die *Octavia ist kein Stück, nicht einmal ein Charakter; sie ist eine Rolle, mehr das Werk der Schauspielerin als des Dichters. Durch vortrefsliche Stücke wird man ein Schauspieler, in mittelmässigen kann man zeigen, wie sehr man es schon ist. Die Lessing, Engel, Goethe sind keine Schriststeller sür unsere großen Acteurs und Actricen; Schröder, Istland, Kotzebue, Babo sind es ungleich mehr. Ich nenne einige sehr schlechte Stücke,

g'führt. Der Mohr ist der »Hauptspassmacher in dem Trauerspiel«; nur merkwürdig, wie srisch er von der Tortur kommt. »Deswegen ist aber auch der ganze Fiesco ein Scheniestuck, und da därf sich der Herr Vetter nicht wundern, dass s' so rasend g'salln hat und unsere Aktör seit langer Zeit nicht aus allen Krästen so masterlich z'sammgspielt hab'n«.

¹ Die Correspondenz mit der Polizei-Hosstelle, wegen einiger durch Roose und Ziegler gesprochener Stellen, die gestrichen waren, theilt Friedrich Schütz • Wiener Theater-Eindrücke«, S. 29 ff. mit.

² »Schreiben an Herrn Thomas West«, in »Werke«, herausgegeben von Retzer 5, S. 231 ff.

³ Über die erste Vorstellung, die als Regiebenesice stattsand, sagt Rosenbaum: Das Gedränge war außerordentlich, dauerte bis 1/211. Manche Scene langweilte. Die Hexenscenen überraschten, der vierte Act imponirte sehr, die letzte Scene des Lange erschütterte mich, er übertras sich selbst. Glänzender sah ich ihn nie.«

die durch Schauspieler Glück gemacht haben, z. B. die *Seltsame Audienz 1 oder das neue ländliche Gemälde von Holbein 2. Haben Sie Mme. Roose in diesem kleinen Stücke gesehen — welch eine Schauspielerin! Wer, der sie in der Rolle oder als Margarethe in den Hagestolzen sah, sollte glauben, dass sie ein Fach haben könnte, in dem sie noch bewundernswürdiger ist? — Johanna, Ophelia, Nina! 3 Jede dieser Rollen wäre hinlänglich, den Ruhm einer Actrice zu gründen! Und Octavia! Wie kann man es wagen, der Mme. Roose die Octavia nachzuspielen? «

Um ihretwillen holt man die »Merope« aus langer Ruhe hervor. Freudig begrüßt ein Gespräch zweier Kunstfreunde im »Sonntagsblatt« die Erneuerung derartiger guter älterer Stücke als bestes Mittel, den Geschmack der Menge vom Abenteuerlichen zu entwöhnen, und mit voller Sicherheit wird das Ziel des Burgtheaters, eine Weltbühne zu sein, hingestellt.

Der eine Unterrodner macht den nationalen Charakter geltend, der stärkere und wärmere Eindrücke verlange als der sranzösische; der andere unterbricht ihn. »Als ob unsere Nation einen Charakter hätte! Ein Publicum, dem Alles gefällt, dem man bald die Franzosen, bald die Engländer, bald die Griechen, bald die Spanier und vielleicht bald die Hindus und Chinesen als die höchsten Muster vorstellt, das in seinen eigenen Schristsellern nur die Wiederholung dieser Muster sieht und sucht — dies Publicum, dächte ich, hätte alle Ursache, von Zeit zu Zeit aus die Meisterwerke einer Nation zurückzukommen, die unter allen neueren Völkern den beständigsten Geschmack gehabt hat. Man gebe uns den Shakespeare, wenn man will, den Calderon, Gozzi, wenn man kann: aber man lasse uns den Voltaire und Racine nicht entbehren. Ich möchte die paar Scenen der Phädra lieber geschrieben haben, als manches ganze Trauerspiel von Schiller.«

In den großen, leidenschaftlichen Momenten der Rolle übertrifft die Roose alle Erwartungen;

die ruhigeren Stellen erregen durch etwas Manier und Gezwungenheit Bedenken. Aber über Alles siegt ihre echte Natur: »Man kann schwerlich mehr Seele auf dem Theater haben«, fagt Schreyvogel. So fordert er denn die »Phädra« von ihr und kann auch feinen Lefern Hoffnung auf die Darstellung dieses Werkes machen. »Für sie kann nur Schiller schreiben, über alle anderen Dichter ragt sie hinaus, « hatte ein anderer Kritiker verkündet. Die »Phädra« kam — aber Frau Roofe war nicht mehr! Lange schon während ihrer



Freiherr von Steigentesch.

Schwangerschaft kränkelnd, wurde sie von einem todten Kinde entbunden, dem sie wenige Wochen später (am 24. October 1808) in die Grube folgte, kaum 31 Jahre alt. »Die Natur hat selbst mit rauher Hand ein Werk zerstört, wie unter Tausenden ihr kaum eines gelang,« klagt Schreyvogel. Die allgemeine Trauer gab sich bei ihrem imposanten Leichenbegängnisse kund.4

So ging denn die »Phädra« ohne die für sie pradestinirte Darstellerin in Scene. Man hatte dieses Stück als Todtenseier Schillers zum

Besten seiner Hinterbliebenen, durch Iffland angeregt, 5 gewählt offenbar, weil kein anderes seiner unaufgeführten Dramen frei zu bekommen war. Dem Charakter des Abends trägt ein scenischer Epilog von Benzel-Sternau, durch Collin überarbeitet, Rechnung, in dem eine Reihe von Gestalten aus seinen Werken zum erstenmale dem Publicum wenigstens Bruchstücke von Schöpfungen des Dichters vorführte, die es sonst nicht zu sehen bekam. Lassen wir einen unbefangenen Augenzeugen, den öfter genannten Perth berichten.

Jum 3 Uhr begab ich mich zum Theater, wo sich schon eine ganze Menge Menschen besand, die mit Sehnsucht aus die Eröffnung wartete. Um 4 Uhr wurde geöffnet, das Eindringen in selbes war entsetzlich, das Geschrey der Beschädigten erbärmlich. Um ½6 Uhr war das Theater schon so gestüllt, dass Niemand mehr hineingelassen wurde. Endlich begann das Trauerspiel, ganz in jenem kunstvollen Dialoge, der nur einem Schiller eigen war,

^t Lustspiel von Lippert, seit 1800 auf dem Repertoire.

^{2 »}Der Vorsatz«, 18. Juli 1801 zum ersten Male.

^{3 »}Nina« oder »Wahnwitz aus Liebe«, nur auf dem Theater an der Wien gegeben, wo die Roofe auch Holbeins »Idas und Marpiffa«, das Melodram »Salomons Urtheil» u. a. spielte.

⁴ Wie Rofenbaum mit Hilfe einiger Freunde die Leiche ausgrub und den Kopf fich aneignete, habe ich in der Wiener-Zeitung 1901, Nr. 212 dargestellt. Eine Reihe von Elegien bringt der Hostheater-Almanach 1809, einen ausführlichen Nekrolog von Collin der Jahrgang 1811.

⁵ S. Schmidt, a. a. O. S. 197.

es wurde prächtig, ja unübertresslich gegeben, zwei Personen ausgenommen. Was liefs Herr Lange als Theseus zu wünschen übrig, der Schauspieler, der längst durch das einstimmige Urtheil Deutschlands einer der vortresslichsten ist und der nie mehr ersetzt werden wird. Die Phädra spielte die verdienstvolle Weissenthurn, es ist eine Rolle, die unsere verblichene Mme. Roose würde meisterhast gegeben haben, allein kein Wunsch weckt die einmal von hier Abgeschiedene. Mme. Weissenthurn liefs nichts zu wünschen übrig. Könnte man ihre Lebenstage um 15 bis 18 Jahre verjüngen, dann - fo muß man ihr vortreffliches Spiel leider nur mit Täuschung bewundern. Den Hippolyt gab Herr Korn, er wird täglich beliebter, und einst noch ein vortrefslicher - doch nein, er ist schon ein vortresslicher Schauspieler. Auch unsere liebe Mlle. Adamberger declamirte ihre Aricia mit Wärme und Gesühl. Was foll ich von Herrn Brockmann als Theramen fagen? Brockmann ist einzig in Hinsicht auf Declamation, unvergesslich wird mir die schauerlich fchöne Scenefeyn, wo er dem Thefcus den schrecklichen Tod des Hippolyt erzählt. Man hörte nur Schluchzen, ein neben mir stehender Herr fagte: So vermag nur ein Brockmann zu declamiren. Mlle. Hartmann spielte die Oenone sehr mittelmässig, ein srohes Ah! ertönte vom Munde der Zuseher, als man die Nachricht brachte, Oenone habe sich ins Meer gestürzt. Mlle. Rivolla und Goldmann gaben ihre unbedeutenden Rollen ebenso unbedeutend. Nun begann eine prächtige Symphonie von Herrn Kapellmeister Umlauf, der Vorhang raufelite auf, ein schönes Wolkentheater zeigte sich den Blicken der Zuseher, zu beyden Seiten Opferstöcke, an denen zwey Pricster in altgriechischem Costüm standen (Herr Brockmann und Herr Koch). Es erschien die Schauspielkunst (Mme. Renner), die Poesse (Mlle. Lesèvre) und die Musik (Mme. Korn). Mit tiefrührender Stimme sprach Mme. Renner, jede erhob ihre Kunst. Endlich theilten sich die Wolken, man erblickte die elysäischen Felder, der Genius (Herr Korn) näherte sich den Künsten, es begann ein Gespräch (alles in Reimen, geistreich componirt), jede der Künste verlieh ihm ihre Krast, er begann zu winken: da erschien Karl Moor in den elysäischen Feldern, ganz so gekleidet, wie man ihn als Räuberhauptmann im Theater an der Wien sieht, spricht einen Monolog und entsernt sich wieder; worauf nach jeder Erscheinung der Genius unter Begleitung der Musik einige passende Verse fagt. Schön gab Herr Koberwein den Ferdinand aus Kabale und Liebe und wer je den Wallenstein im Kupfer und nun Herrn Ochfenheimer hervortreten fah, der wird keinen Augenblick zweifeln, es fey Wallenstein. Von Herrn Lange als Macbeth und Herrn Roofe als Wilhelm Tell schweige ich. Über diese zwei vortresslichen Schauspieler hat schon längst Deutschlands strengste Kritik entschieden. Als Wilhelm Tell verschwand (das letzte vollendete Stück von Schiller), rief der Genius auch den Demetrius vor (ein Stück, das Schiller zu bearbeiten begann, woran ihn aber der Tod hinderte); fo erschien die Zeit (Herr Krüger) und sagte: »Es ist vorbey, jedes Ding hat seinen bestimmten Lauf, er hat vollendet. « » Wie-, rief der Genius, » jetzt schon — in den schönsten Jahren seiner männlichen Krast- etc. etc. Die Zeit und der Genius betraten endlich die Wolken, das ganze Theater erhob sich, alle Wolken entschwanden den Blicken des forschenden Zusehers und ein prächtiger Tempel stellte sich unseren Blicken dar, in der Mitte eine Büste, auf der das Brustbild Schillers ruhte, rings umgaben ihn seine sämmtlichen Schauspiele, die ihn mit Guirlanden zierten. Die beyden Priester nahmen ihre Kränze vom Haupte und krönten das seinige. Ein Monolog, vorgetragen von Brockmann, schloss dieses seyerliche Spiel. Eine lange, stille Pause herrschte im ganzen Schauspielhause, endlich verließ die große Anzahl der Zuhörer mit einem heiligen Schauer feyerlich und still das Haus. So einen Genuss werde ich so bald nicht wieder haben, es war ein Genuss, der mir im Schauspielhause noch nie zu Theil ward und vielleicht nie mehr zu Theil werden wird.«

Viel kritischer steht natürlich die zünstige Berichterstattung der Vorstellung gegenüber, das Schablonenmäßige des Festspiels empfand man damals nicht so sehr, wie heutzutage. Die Weißenthurn scheint den »Annalen« nur dann zu genügen, »wenn Phädra ohne Pathos sich in Winseln und Weinen auflösen muß«. »Die Darstellung«, schließt dasselbe Reserat, »war im Ganzen wirklich sehr mittelmäßig und der Tod unserer unvergesslichen Roose wurde tief empfunden.«¹ So wird auch von Rosenbaum, wie vom »Eipeldauer«² von einem Mißersolge des Dramas gesprochen, während das Festspiel viele Anerkennung einheimste. Die erste Vorstellung, der bis 1810 nur sechs weitere solgten, hatte jedensalls ihren Zweck ersüllt: an 7000 Gulden konnten den Erben Schillers zugesührt werden.

Aber nicht nur die Classiker waren durch den Tod der Roose brachgelegt worden, auch die heimischen Dichter hatten ihre Muse verloren. Der junge Grillparzer rust schmerzbewegt aus: »Madame Roose ist todt und mit ihr meine schönsten Hoffnungen!« Und auch der Stolz Österreichs. Heinrich von Collin, stand schmerzbewegt an dem Sarge und klagte um die Künstlerin, welche so vielen seiner Werke ihre große Seele geliehen.

Die »Bianca della Porta« war ganz auf ihre Individualität berechnet gewesen. Der Stoff, Biancas Treue für den todten Gatten im Widerstande gegen die Nachstellungen des Tyrannen Ezelino, ist unendlich einfach und wird auch in des Dichters breiter Ausführung wenig belebt. Bei schöner lyrischer Stimmung tritt sein alter Fehler deutlich hervor: die Unfähigkeit, individuelle Charaktere zu zeichnen. Alle Gestalten seines Stückes sind, wie er selbst zugesteht, auf den einen Ton »Heroismus«, gestimmt, sie sind Rhetoren, vor Allem Bianca selbst, die das Lob, das ihr Enk großsmüthig spendet, nicht verdient. Ebensowenig ist der Krastmensch Ezelino lebendig geworden, wenn auch deutlich erkennbare Züge Napoleons dem mittelalterlichen Tyrannen ausgeprägt werden Der Enthusiasmus, mit dem das Publicum dem Stücke bei

¹ Vgl. auch Reichard: Vertraute Briefe etc., S. 241, Morgenblatt 1809, Nr. 4, Freymüthige 1809, Nr. 9.

² Jahrg. 1809, Nr.2: *Obwohl das Stück von dem berühmten Rafin (!) ift, den die Franzosen noch jetz nit genug bewundern können, so hats doch bey den Zuschauern (von englischem Gusto) kein großen Applausi gfunden . . . Weil wir von den Theaterstucken des verstorbenen Poeten so wenig auf unseren Theatern gsehn haben, so habens uns in den klein Melodram, wie in einer Zauberlatern aus ein jeden Stuck von ihm ein kleins Trümmerl vorgspielt*.

feiner ersten Aufführung entgegen kam, hält nicht einmal bei der zweiten mehr Stich, trotz der vollendeten Darstellung durch Lange, Brockmann und die Roose, trotz einer zumeist pietätvollen, ja ost sogar begeisterten Kritik. Doch brachte man das Werk 1807 dreimal, 1810 versuchte man es wieder mit der Adamberger, nach zwei Vorstellungen verschwand es.

Sehr rasch solgte der »Mäon«, der erste Theil einer geplanten Trilogie. Der Dichter hatte das Werk für Korn, dessen ausstellte Entwicklung ihn mit Bewunderung erfüllte, bestimmt. Nach einem dramatischen ersten Acte löst sich die consuse und unwahrscheinliche Handlung in Dialoge zwischen Zenobia und Mäon aus, eine »Redeübung«, wie ein Kritiker sagt, steht an Stelle eines Dramas. So hatte die erste Vorstellung (December 1807) einen schlecht verdeckten Missersolg, zu dem auch Korn, der noch nicht Credit genug sür eine tragende heroische Rolle hatte, beigetragen zu haben scheint.² Hatte Schreyvogel, der schon scharse Angriffe gegen den Ästhetiker Collin gerichtet hatte, bei der »Bianca« ihm noch das fragwürdige Lob ertheilt, seine Stücke »würden immer noch eine Zierde einer Bühne seyn, aus der keine größeren Dichter erscheinen als Ifsland und Kotzebue«, so heisst der Mäon »gemein und unsittlich«, der Held sterbe »ohne Zweck und Nutzen an Schillers Desinition vom Trauerspiele«. Ties verletzt zieht sich Collin, nachdem dieses Werk bis zum Schlusse des Jahres 1808 nur viermal in Scene gegangen war, von der Bühne zurück. Jene österreichische »Tragik der Unkrast«, unter der Grillparzers Schaffen noch zu leiden hatte, wird in diesen letzten Werken immer stärker und vereitelt jeden großen Conslict. Er ist sür die junge Generation abgethan, in einem satirischen Briese läst Grillparzer Heinrich Collin seinen Bruder Matthäus mahnen:

*In deinen Tragödien fei so wenig Handlung als möglich! . . . Die Worte sind cs, die ein ästhetisches Werk vorzüglich machen. Ich habe mit heldenmüthiger Entsagung bei Production meiner Bianca die eine Hälste der Zuseher weggehen und die andere gähnen oder wohl gar schlasen gesehen, habe meines Coriolans krastvolle Sprüche von leeren Wänden zurückhallen und wohl gar das Publicum die sinnschweren Wörter der hellenischen und trojanischen Heroengestalten in Polüxena mit schallendem Gelächter begleiten gehört. «3

Aber doch — welch ein Unterschied ist noch immer zwischen dem ernsten, vornehmen Dichter des Regulus und dem intriguanten Reclamehelden Friedrich Treitschke, dem es als Secretär des Operntheaters ein Leichtes war, sein dramatisches Gedicht »Fernando und Maria« ans Burgtheater zu

bringen. All das Lob, das die auswärtigen Blätter, deren Correfpondenz zum Theil — Treitschke selbst besorgte, dieser sprachlich und geistig gleich nichtswürdigen Verballhornung des Romeo und Julia-Motivs spenden, kann weder die vernichtenden Kritiken Schreyvogels, der »Annalen« und der diesmal ehrlichen »Theater-Zeitung« übertönen, noch auch die Thatsache widerlegen, dass bei der Première (11. Juni 1808) lebhast gezischt wurde und die dritte und vorletzte Vorstellung sich vor leerem Hause abspielte.4

Waren die Erfolge der meisten Novitäten also sehr zweiselhast gewesen, so stand es um die älteren classischen Stücke noch viel schlimmer. Durch die ganze Zeit der Cavaliersdirection ziehen sich die Klagen, wie verwahrlost die Vorstellungen derartiger Werke sind. Besonders Schreyvogel wird nicht müde, darauf hinzuweisen, wie elend z. B. die »Minna von Barnhelm«, die

⁴ Die »Zeitung für elegante Welt« erzählt, daß »bei der zweiten Vorstellung die Schauspieler selbst die Indignation des Publicums über ein so plattes Product zu theilen schienen.«



Scenenbild aus Schillers "Kabale und Liebe".

¹ Vgl. Theater-Zeitung 1807, Nr. 4, Morgenblatt 1807, Nr. 29, 1808, Nr. 273, Annalen 1809, Nr. 2, S. 31, Öfterr. Beobachter 1811, Nr. 11.

² Vergl. Theater-Zeitung 1808, Nr. 15-18; Freymüthige, Nr. 55-57 u. a.

³ S. Werke 5. Aufl. 13, 143 ff.; vergl. Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 3, S. 131.

er, ohne hineinzugehen, nur nach dem Theaterzettel verurtheilt, befetzt fei, und dass man sich vor Gästen wie Issland und Ochsenheimer geradezu schämen müsse. Er rust aus:

»Ehe man das Publicum gewöhnt, folche Stücke gern und oft zu fehen, müffen die Schaufpieler lernen, fie gern und mit Fleifs zu fpielen. Die Direction wenigstens muß nicht dulden, daß man das Werk eines großen Meisters durch eine elende Aufführung unter das Mittelmäßige herabwürdigt. Er erwähnt die letzte Vorstellung der Emilia Galotti: »Glauben Sie nicht, daß Lessingsein Trauerspiel lieber verbrannt als zugegeben hätte, es von einer folchen Emilia, einem folchen Marinelli, einer folchen Claudia bis zum Ekelhasten verunstalten zu lassen? Das sind Greuel, mein Herr! Und wir reden von einem Theater, wir schmeicheln uns mit der Verbesserung desselben. So begrüßt er die Wiederaufsührung der Merope mit Freuden. »Geben Sie diesem Geschmacke einige Nahrung, und er wird bald der herrschende seyn. Wie ost sieht man bey uns ein gutes älteres Stück . . . und wenn man eines sieht, wie wird es gewöhnlich vorgestellt!«

Ihm fecundirt die »Theater-Zeitung«, die bei der Emilia Galotti ausruft: »Wir haben keine Mutter, keine Emilia, keine Orfina!« Und fehr bald gehen auch die neuftudirten Dramen denfelben Weg: von Wiederholung zu Wiederholung verschlechtert sich die Darstellung. So gelingt es auch nur fehr felten, ältere einst beliebte Schau- und Lustspiele zu neuem Leben zu erwecken. Die Schauspieler finden es nicht der Mühe werth, ihre Rollen zu lernen, die Befetzung ist dem Zufalle oder der Protection überlassen. So gerathen felbst Lieblingsstücke, wie der »Bruderzwist«, in Misscredit. »Es ist wohl kein Zweisel«, betheuert der »Sammler« 1809, »dass viele der älteren Schauspiele nicht aus dem Grunde, weil sie alt sind, fondern weil sie nach und nach unvortheilhaft besetzt wurden, dem Publicum keinen Geschmack mehr abgewinnen können.« »Seitdem fast alle unsere Schauspieler und Schauspielerinnen Dichter geworden sind, sinden sie selten Zeit, eine Rolle in einem guten alten Stück wieder einzustudiren«, versichert das »Sonntagsblatt«. Ein Stück wie »Der unterbrochene Schwätzer« von Contessa (19. März 1808), bei dem der ganze Witz im Tempo der Rede liegt, muss missfallen, wenn es minutenlange dauert, bis die Personen auf der Scene dem Vielredner ins Wort fallen. Der Soussleur ist der »hörbare Schutzgeist« des Theaters, und resignirt sagt ein Kritiker 1812: »Dass bey ersten Vorstellungen die Rollen nicht vollkommen einstudirt sind, daran sind wir ja gewöhnt.«

So ist die Direction außer Stande, felbst das, was sie besitzt, zu verwalten. Schon 1807 liefert Pückler-Muskau die folgende Charakteristik des Burgtheaters: ²

»Es ist sehr zu bedauern, dass die besseren Schauspieler anstatt den Geschmack des Publicums zu sich zu erheben, immer mehr und mehr zu ihm herabsteigen. So ist Brockmann z. B. ein ganz anderer in seinen alten Rollen, als in seinen neuen und ost läset sich bei Koch die nämliche Bemerkung machen. Hier liegt der Hauptsehler des Wiener Theaters, der in dem Mangel eines unterrichteten, in Ansehen stehenden Regisseurs besteht.«

Eine künstlerische Disciplinlosigkeit war großgezogen worden, welche an die Zeiten Brauns mit Sehnfucht zurückdenken läßt. Über den Fall, daß Krüger einmal gar nicht ins Theater gekommen und die Vorstellung unmöglich gemacht, geht man nach längeren Verhandlungen ruhig wieder hinweg. Der Mangel an frischen Kräften und wirksamen Zugstücken ist oft Schuld der schwierigen, übermächtigen Verhältnisse; aber die Ordnung im Hause ausrecht zu erhalten, ist die nächste und einfachste Aufgabe einer Leitung; die Cavaliersdirection hat sich in keiner Weise auch nur den bescheidensten Ansorderungen gewachsen gezeigt.

Aber die Überhebung der Mitglieder, die es, wie ein Blatt fagt, überhaupt nur bei Darstellungen berühmter Gäste der Mühe werth fanden, aus ihrem Schlummer zu erwachen, ist nur ein Abbild der Verhältnisse in der Direction felbst. Die vornehmen Herren betrachteten das Theater mehr als angenehme Unterhaltung und sahen, vorsichtigen Andeutungen nach zu schließen, die Damen der Bühne nicht nur mit den strengen Augen der Obrigkeit an. Spricht doch sogar ein kaiserliches Handschreiben vom 2. Februar 1809 den » Cavalieren von der Theater-Direction« sehr nachdrücklich das Allerhöchste Missfallen aus, weil unter den Schauspielerinnen und Tänzerinnen öffentliche Scandale, denen sie nicht serne gestanden, vorgekommen seien. 3 So kam das Ärgernis von oben und untergrub die geringe Autorität, welche ohnehin dem Theaterwesen fernestehende Leiter auf die Schauspieler auszuüben pslegen.

¹ S. Sonntagsblatt 1807, Nr. 12; vgl. Theater-Zeitung 1807, Nr. 1.

² S. Reifctagebücher, Bd. 1, S. 20.

³ S. Schütz a. a. O., S. 14ff.



M. C. Edler von Collin.

Nachdem das Jahr 1807 große Verluste gebracht hatte, erhoffte man von der ökonomischen Tüchtigkeit Hartls eine gründliche Besserung. Es gelang ihm auch, Ersparungen im Kleinen zu erzielen: aber wie wenig dieselben nützen, wenn nicht die Einnahmsquellen ergiebiger gemacht werden, zeigte sich auch hier. Das Jahr schloß wieder mit einem ganz bedeutenden Desicit, angesichts dessen, wie bereits erwähnt, ein Theil der Directoren sich aus dem Staube machte. Und das künstlerische Facit zieht das »Sonntagsblatt«, das gewiß der neuen Leitung mit offenen Armen entgegengekommen war.

Seit der Abreife des Herrn Duport (des berühmten Tänzers) scheint unser Theater wieder in den Zustand der Schwäche und Unthätigkeit zu verfallen, womit es sich seit längerer Zeit wie mit einer entkrästenden Krankheit schleppt. Man sieht wenig Neuigkeiten und, was das Schlimmste ist, man sieht das Alte häusig nachlässig, oft ganz unleidlich dargestellt.«

Und nun kam das Jahr 1809! Nach einem glänzenden Fasching, den die Eröffnung des Apollosaales krönte, war der Krieg mit Frankreich in unabweisbare Nähe gerückt. Anders als vier Jahre früher loderte die hellste patriotische Begeisterung auf, Collins »Wehrmannslieder«, die der kriegerischen Stimmung Ausdruck gaben, wirkten bei

wiederholten Aufführungen im Redoutensaale mit zündender Kraft, Arm und Reich stellte sich mit opfermuthigster Bereitwilligkeit in die Reihen der Landwehr. Gleich die ersten Nachrichten lauten ungünstig. Wien muß sich verschanzen, am 11. Mai eröffnen die Franzosen ein furchtbares Bombardement. Am 13. ziehen sie in die Stadt ein, nach der Schlacht bei Wagram dictirt der fremde Tyrann von Schönbrunn aus Österreich Gesetze. Die Noth nahm von Tag zu Tag zu. Eine hohe Kriegscontribution und Kopfsteuer wurde ausgeschrieben, die Conventionsmünze stieg auf ihren vierfachen Werth. Im October wird Friede geschlossen, aber noch bis zum 20. November bleibt der Feind in der Stadt, und auch nach seinem Abzuge ist der Wohlstand der Stadt zu tief geschädigt, um sich wieder rasch heben zu können.

Die Rückwirkung auf das Theater konnte nicht ausbleiben; zwar äußerte sie sich nur vorübergehend bei den Bühnen, welche der Schaulust und Unterhaltungsgier fröhnten. Ein echter Wiener, wie Perth, sagt von seinen Landsleuten gerade in diesen schweren Tagen sehr richtig: »Es ist ein angeborener Fehler des hiesigen Volkes, dass es bey dem geringsten kleinsten glücklichen Ereignisse sogleich sich weiß Gott welche Luftschlößer baut und bei den geringsten widrigen Zufällen sogleich verzagt und muthlos wird.« Aber das Schauspiel der Hofbühne, das ohnehin durch seine Leistungen geringere Zugkraft übte, mußte die schlimmen Zeitumstände empfindlich fühlen. Vom 10. bis 13. Mai waren die Theater des Bombardements wegen geschloßen, in der Occupationszeit prangen die Theaterzettel wieder in französischer Sprache, deutsche Schauspieler sprechen sogar ihren Dank beim Hervorruse im Idiome des Feindes aus. Von Mitte Juni ab müßen die deutschen Schauspieler ihre Bühne mit einer französischen Truppe theilen, welche Komödien und Singspiele, wie berichtet wird, ganz elend und nicht einmal zum Beisalle ihrer Landsleute zur Aufführung brachte. Als sie am 14. August zur Vorseier von Napoleons Geburtstage, den auch eine anbesohlene Stadtillumination seiern mußte, eine Freikomödie

¹ Vergl. befonders Guglia, Gefchichte Wiens, S. 200 ff., Wertheimer, Wien im Jahre 1809 (Archiv f. öfterr. Gefchichte, Bd. 74) und Gloffy (Wiener Neujahrs-Almanach 1900).

^{2 •}Mir hat die ganze Nacht von der Musik träumt, die wir im Monat Marzi öster ausn Dächern hören.« schreibt der Eipeldauer nach dem ersten Singspiel.

gaben, war kaum der vierte Theil des Hauses besetzt.¹ Auch im deutschen Schauspiele kam es zu gelegentlichen Conslicten mit übermüthigen Vertretern der »Grande Nation«, die nun mit ganz anderen Augen als im Jahre 1805 betrachtet wurde.² Mehrmals wurden die deutschen Schauspieler nach Schönbrunn besohlen, wo die »Phädra« am 31. Juli vor Napoleon in Seene ging.³ -

Schon vor der Schreckenszeit entschloß sieh die Direction zu dem unglückseligsten Mittel, die Einnahmen zu verbessern: sie erhöhte im März die Preise. »Ich staune«, ruft Rosenbaum aus, »wie man den Cavalieren so etwas erlauben konnte, jetzt ist das Publieum in seinen Vergnügungen gestört«.4

Und nun folgen wiederholte Regulirungen bis 1812. 1810 werden die Preise niederer gestellt als im Kärntnerthortheater, mit folgender Begründung:

»Um das deutsche Schauspiel, als das eigentliche Nationalspectakel, dem Publicum so wohlseil als möglich zu verschaffen, hat die Theater-Unternehmungs-Gesellschaft beschlossen, die deutschen Schauspiele von den ungleich kostspieligeren der Opern und Ballete dergestalt zu trennen, dass vom

November 1810 angefangen in dem Hoftheater nächst der Burg nur deutsche Schauspiele, im Kärntnerthortheater aber Opern und Ballete gegeben werden, dagegen aber auch im ersteren Theater geringere und im letzteren höhere Preise sestigesetzt werden, wobei noch der Umstand eintritt, dass das Nationaltheater ohnehin wegen seiner Bausälligkeit und seines übrigen schlechten Zustandes zu großen Spectakeln gar nicht geeignet ist.

Streng durchgeführt erscheint die Trennung allerdings in den nächsten Jahren noch nicht, aber die Zahl der bisherigen musikalischen Schauspiele, über die der Darsteller des Opernwesens zu berichten haben wird, ist jedensalls sehr beschtung verdient auch die Erwähnung des schlechten



Josef Fürst von Lobkowitz.

Bauzustandes des Burgtheaters. Wurden doch sehon mehrfache Anregungen laut, die einen Neubau forderten.

Der »Freymüthige« berichtet 1809 von Renovirungen des Hauses, Verbefferungen, »dic eigentlich nur Verfestigungen sind. Das unsörmliche lange und schmale Gebäude ersleht das Fürwort jedcs Eintretenden um baldige Wegnahme von diesem irdischen Jammerthale, wozu wir auch unfere geziemenden Seufzer nicht vorenthalten wollen!« 1810 weifs das »Morgenblatt« von den Entschlüssen der Cavaliere, mit einem »beträchtlichen Beitrage des Kaifers« ein neues Hostheater herzustellen, und thatfächlich wurden Pläne eines Neubaues vorgelegt; aber da die Direction erklärt, diesen nicht auf ihre Kosten übernehmen zu können, werden sie 1811 dem Architekten wieder zurückgestellt.

Unter der allgemeinen Noth leiden die Schaufpieler

ebenfalls, befonders durch die Entwerthung ihrer Bezüge, im Mai verlaffen die Cavaliere Wien, ohne die Caffen zu decken, Sonnleithner bleibt als alleiniger Verwalter zurück und ist genöthigt, für die Ferien die Gagen auf die Hälfte herabzusetzen. Wie sehr diese Sparsamkeit der finanziellen Nothlage entsprach,

- 1 Vergl. den Bericht Perths, den Gloffy a. a. O. abdruckt.
- ² Von der ersten französischen Vorstellung meldet Rosenbaum: »Die so gebildete Nation betrug sich äußerst tumultuarisch, sie schrien, pfissen durch den Mund und durch die Finger, klatschten einen Marsch und machten auf mich neuerdings den widrigsten Eindruck.« Am 11. October war Ballet angekündigt, wurde aber im letzten Augenblicke abgesagt, weil die Tänzer nach Schönbrunn besohlen worden waren. Darüber entstand ein Tumult, den die Angabe des Grundes nur für kurze Zeit beschwichtigte. »Als aber das Stück (Hass allen Weibern von Castelli) begann, begann auch das Pseisen, Lärmen und laut reden, Katzen Geschrey und Hundegebell und dauerten sort. Krüger als Gärtner entschuldigte sich während dem Spielen französisch, alles hals nichts, am Ende wurde es tumultuarisch, man stieg ins Orchester, warf Pulte um und beging Unsug aller Art.«
- ³ In einem Briefe erzählt Lange, dass der Kaiser Frau Weissenthurn 150, ihm 100 und Brockmann 50 Napoleons d'or überreichen liefs, durch Hartl erhielten auch Korn und Adamberger dieselbe Belohnung wie Brockmann. »Napoleon war in einer Loge, sass im Schatten, las nach, und fixirte manchmal diesen und jenen.« (R.)
 - ⁴ Da zugleich der Preis des Rindsleisches stieg, wurde solgendes Epigramm, wie Perth mittheilt, verbreitet:

Es fehlug mit erstem März zugleich Das Rindsleisch und Theater auf, Und so steht nun in Österreich Acteur und Ochs in einem Kaus. lehrt ein Beifpiel: am 6. Juli waren bei den »Organen des Gehirns« anfangs drei, später sieben Personen im Theater, und die Einnahme betrug els Gulden! Bei einer Vorstellung des »Intermezzo« macht Korn Extempores über das geringfügige Auditorium. Dass die Cavaliere nach ihrer Rückkehr bestmöglichst für ihre Schutzbesohlenen sorgten, macht ihnen alle Ehre; aber wir begreisen das slehentliche Gesuch, das die Direction am 28. December an Seine Majestät richtete, um eine kleine Entschädigung für ihre schweren Verluste zu erhalten. Wrbna kommt der Bitte freundlich entgegen und schlägt einen jährlichen Beitrag von 40.000 fl. vor, »beyläusig nur die Hälste derjenigen Summe, welche das Aerarium für die Hof-Logen, für die freyen Eintrittsbillete und zur Entschädigung des für die Militärs ausgesetzten Eintrittspreises zu bezahlen hätte, wenn die Theater-Unternehmung als eine blosse Privatsache angesehen werden sollte«. Der Kaiser entscheidet, dass nur der wirkliche Schade »an dem Theater-Apparate« nach

genauer Einschätzung vergütet werden solle, 1 » für den Verlust oder Entgang des Gewinnes, welchen gesagte Gesellschaft durch Anwesenheit der Franzosen erlitten hat, ist sie nach dem strengen Rechte zu behandeln«.

Unterfolchen Umftänden fucht fich die fo zufammengeschmolzene Rumpfdirection fo schnell als möglich zu retten. Nach den handschriftlichen Aufzeichnungen des gut unterrichteten Freiherrn v. Zinnicq betrug das Deficit 1807 und 1808 über hunderttausend Gulden und überstieg 1809 die Summe von 85.000 Gulden.



Ferdinand Graf Palffy von Erdöd.

Schon im Januar 1810 übernimmt Palffy provisorisch die Leitung, während Schwarzenberg und Lobkowitz, der sich Oper und Ballet vorbehalten hat, als stille Theilnehmer fungiren. Am 27. März richtet er eine energische Eingabe an Seine Majestät:

→Wenn die Theater nicht von den dermaligen Mitinteressenten der Hostheaterpachtungsgesellschast abgelöset werden, so wird der Beschluss dieser Gesellschaft, den sie schon seit längerer Zeit gesafst hat und den ich bisher bloss allein durch mein Zureden und meine Proposizionen verhindert habe, in Vollzug gesetzt: Diese Schlussassung besteht bekanntlich darin, dass das Kärntnerthortheater geschlossen, dass die Oper und das Ballet reducirt werden sollen, und dass man sichlediglich auf dasjenige zu beschränken gedenke, wozu man contrastmässig gebunden ist; wenn E.M.

ungeachtet der dem Obrist Kämmerer eingereichten gehorfamsten Vorstellung dennoch keine Entschädigung für das verstossen Jahr allergnädigst resolviren, die man contractmäßig fordern zu können sich berechtigt hält, so glauben einige der Gesellschafts-Mitglieder ihr Recht bey der Kammer-Procuratur anhängig machen zu müffen. Der unangenehme Eindruck, den diese Schritte auf das Publicum und auf den allerhöchsten Hof machen, die Weitläufigkeit, die dieses Benehmen der Gesellschaft zur traurigen Folge haben würde, das ohnehin laute und mit jedem Tage zunehmende Missvergnügen des Publicums und vorzüglich der Noblesse, welches die Veranlaffung zu täglichen unangenehmen Auftritten giebt, der Eindruck ferner, den das hier Berührte auch auf das Ausland machen muss, wenn man in einer großen Residenzstadt wie Wien ein eben so schlechtes Theater wie in St. Pölten oder höchstens Brünn besitzen sollte - welches um so herabsetzender wäre, da diese Theater in Wien doch einmal dem allerhöchsten Hose gehören, Hostheater sind und unter weiland Kaiser Joseph das Theater in Wien das beste in Deutschland war, die Immoralität und Insubordinazion endlich, die bey dieser verwaisten Theatersührung, bey dieser größtentheils unauskömmlichen Bezahlung und bey den immer ungestümeren Forderungen, vorzüglich unter dem niederen Personale herrscht, machen ebensalls eine Veränderung durchaus nothwendig. Wenn der Hof die Theater nicht zurücknimmt, ist Palffy selbst bereit, sie den Interessenten abzulösen und allein zu übernehmen unter gewiffen Bedingungen: 1. »Dass die Übernahme meinem Staatsdienste und mir keinen Nachtheil bringe. « 2. » Wenn E. M. mir diesen Schritt, bey welchem nur durch größte Thätigkeit mein Vermögen gesichert bleiben kann, als mir auch überdies bey dem durch 16 Jahr immer unordentlicher gewordenen Theaterwesen ohnehin das unangenehmste Leben bevorsteht, zum besonderen Verdienste öffentlich anzuerkennen geruhen und mittels Handbillet mir die oberste Leitung der Hostheater mit dem gehörigen Wirkungskreis, sowie solchen vormals Fürst Rosenberg gehabt hat, mit einem allergnädigst zu bestimmenden Titel anvertrauen.« - Graf Wrbna reserirt am 26. April im günstigen Sinne. »Ich bin überzeugt, dass die Hostheater und das Publicum dabey gewinnen follten, wenn Graf Ferdinand Palffy das ganze Theaterpachtungsgeschäft übernähme, indem er unter allen seinen dermaligen Mitintereffenten dieser Leitung am meisten gewachsen ist und solche auch zu verschiedenen Zeiten am besten führte. Er beantragt auch eine freundliche kaiserliche Äufserung, aber spricht sich gegen einen Titel aus. Der Kaiser resolvirt am 8. November, dass er geneigt sei, ihm den Titel eines k. k. Hostheater-Directors zu verleihen, sin welcher Eigenschaft er Ihnen als oberster Hostheater-Director nachzustehen haben werde. « Nochmals und dringender fordert

^{1 1811} wurden dafür 10.297 Gulden festgesetzt.



Palffy (28. November) die Ernennung zum unmittelbaren Obersten Director der Hostheater unter Oberseitung des Oberstkämmerers. »Ich bitte um so mehr darum, als ich kein anderes Mittel kenne, das Theater in Ordnung zu bringen und die täglichen Einstreuungen und bekannten Kabalen hintanzuhalten und auch dem von S. M. schon vor einem Jahr nicht unbemerkt gebliebenen und mit Missallen gerügten Sittenverderbniss Einhalt zu thun. «Am 18. Februar 1811 ersolgt seine Ernennung zum Hostheater-Director unter Wrbna als Obersten Hostheater-Director.

So hatte Palffy trotz aller Bemühungen nicht erreicht, was er gewollt hatte: einen wirklichen Hofdienst und erweiterte Machtvollkommenheit. Auch die finanziellen Erfolge gestalteten sich durchaus unbefriedigend. Nach 8 Monaten des Jahres 1810 belief sich das Desicit auf 120.000 Gulden. Im November versucht eine neuerliche Preiserhöhung, motivirt durch die Rücksicht aus den Curs und die Theuerung der Theaterbedürsnisse, dem immer fortschreitenden Übel zu steuern, ausdrücklich wird betont, dass die neue Regulirung, auf baares Geld reducirt, kaum die Hälste der früheren Ansätze erreiche. Immer wieder kehrt die Bitte um einen jährlichen sesten Zuschuss, secundirt von zahlreichen Vorschussgesuchen; endlich 1812, nachdem im October 1811 eine nochmalige Preisregulirung stattgesunden, deren Nutzlosigkeit Palffy sofort selbst zugestehen muß, stellt er sein Ultimatum.

Zuerst fordert er (11. Juni) noch einmal den Titel eines Obersten Hostheater-Directors, der allein *alle, die gegen eine neue Einrichtung öffentlich oder insgeheim arbeiten, zum Stillschweigen bringt und die Kabalen aushören macht. E. M. verzeihen huldreichst, dass ich mich auf eine so erhabene Autorität zu berusen wage, aber weiland S. M. Kaiser Joseph fagte, Er wolle lieber und leichter die größte Armee in Ordnung erhalten als 20 Schauspieler, und dass E. M eben auch so zu denken geruhen, beweiset wohl der seste Entschluß, die Hostheater durchaus nicht zurücknehmen zu wollen! Welche Marter ist es nun aber erst, mit stets unzusriedenen Menschen in einer Periode zu thun zu haben, in welcher eine allgemeine Geldnoth eingetreten ist, wie sie nie vorher denkbar war.«

Da wieder keine Erledigung kam, theilt er am 20. Juni dem Kaifer mit, daß Lobkowitz ihn aufgefordert habe, ihm den Pacht der Hoftheater zu cediren. Da ich nun sehr ernstlich Bedacht nehmen muß, mich vor dem Verluste meines Vermögens zu bewahren, so kann ich einen solchen Antrag nur in dem Falle zurückweisen, wenn E.M. mich zum Obersten Hostheater-Director zu ernennen und diese Erhebung als einen Hostienst zu erklären geruhen würden. Wenn E. M. nebst der allergnädigsten Ernennung meiner als Obersten Hostheater-Director geruhen wollten, den Fürsten Lobkowitz durch allergnädigstes väterliches Zureden zur Zurückgabe der Unterpachtung des Kärntnerthortheaters zu vermögen, so kann das ganze zerrüttete Theaterwesen durch mich in Ordnung gebracht werden, die in jedem Anbetracht würdige und Theilnahme erregende Fürstlich Lobkowitz'sche Familie von dem früher oder später zu besorgenden Banquerout bewahrt werden, und ich werde endlich in den Stand gesetzt, mein Vermögen zu retten und ein gutes Hostheater hinzustellen, ohngeachtet der gegenwärtigen traurigen Zeitumstände, und zwar selbst ohne allerhöchsten Zuschuss, jedoch mit Hinwegräumung aller ausländischen, italienischen und sranzösischen Künstler! «

Mit August 1812 geht die Direction ganz an Lobkowitz über, während Palffy sich auf das Theater an der Wien, dem er schon früher seine ganze Kraft zum Schaden des Hostheaters gewidmet hatte, zurückzieht.

So vereinigen sich äußere und innere Wirren, das arme Burgtheater dem Ruine nahe zu bringen. Es ist kein Wunder, dass Zeiten, in welchen die Schauspieler um ihren Lohn kämpfen müssen, sie nicht zu künstlerischem Schaffen begeistern können.

Schon im August 1809 müssen sie um Auszahlung der Gage für den Ferialmonat Juli bitten, 1810 wird ihre Petition um eine den Geldverhältnissen entsprechende Regulirung von Palffy lebhast besürwortet. Er erlaubt sich die sgehorsamste Bemerkung, dass ich es nur den vielen einzelnen Vorschüssen, Remunerationen, Aushilsen, sowie auch den Geschenken aus meinem eigenen Sacke zu verdanken habe, dass es nicht schon zu tumultuarischen Austritten, wozu es einzelne Mitglieder durch Auswiegelung der übrigen gerne gebracht haben würden, wirklich gekommen. Er berechnet, dass vor 15 Jahren ein Paar Sticsel süns Gulden, das Pfund Rindsleisch sieben Kreuzer gekostet, jetzt zahle man sür das erstere 36 Gulden, sür das letztere 30 Kreuzer; da sollten die Gagen noch mit 2500 Gulden sür Herren, 2000 Gulden für Damen als Maximum ausreichen? 1811 werden den Mitgliedern Theuerungsbeiträge im Betrage von 100 Procent ihrer Gage zugebilligt. Aber diese stehen weder im Verhältnisse zu den noch immer nicht genügend erhöhten Eintrittspreisen, noch zu den wirklichen Valuta-Verhältnissen, nach denen der Bancozettel nur mehr 12 Kreuzer, also das Fünstel eines Guldens zählt. Man sucht andere Aushilsen. Den Mitgliedern wird nicht nur ein alljährliches Benesice bewilligt, sondern sie erhalten auch für jedes Austreten in einem den Abend

¹ Vergl. die Tabelle in Wlassacks Chronik, S. 115. Das erste Parterre z. B. kostet 1 Gulden 12 Kreuzer in Einlösungsscheinen. Mit derartigen Ansätzen stehen aber, wie die Direction betont, die Preise »nicht nur unter jenen, welche bei der Übernahme des Theaters, sondern selbst beträchtlich unter jenen, welche zur Zeit weiland Kaiser Joseph 11. bestanden haben, aber sie konnten mit Rücksicht auf das Publicum nicht höher bemessen werden«, weil sie auch »bei weitem mit unseren Auslagen in keinem Verhältnisse stehen und ein großer Verlust auch für das künstige Jahr vorauszusehen ist«.



füllenden Stücke 6 Gulden, in einem kleineren 3 Gulden, wofern die Einnahme nicht unter 200 Gulden finkt. zugestanden, und unter die Schauspieler wird ein Antheil von 10 und 5 Procent von jeder Abendeinnahme, die über 600 Gulden beträgt, vertheilt. Alle diese kleinen Ausbesserungen haben den Charakter von Almosen, wie auch die Petitionen der Schauspieler an Betteleien gemahnen. Man begreift die Misstimmung unter dem Personale, Roose wird sogar wegen unanständiger öffentlicher Reden gegen die Direction ernstlich zurechtgewiesen. Immer wieder wird mit schmeichelhastester Anerkennung an den künstlerischen Geist und die Disciplin der Mitglieder appellirt, um sie zur Thätigkeit anzuspornen. »Die Direction«, lautet ein Erlass Palstys vom 31. October 1810, »ist mit der Stadt Wien stolz darauf, so vorzügliche Künstler zu besizen, wie sie viele unter Ihnen zählt. Die Meisten unter Ihnen haben bey so vielen Gelegenheiten vielsältige Beweise von Diensteiser, Fleis und Liebe für die Kunst gegeben, die Direction glaubt daher Jeden von Ihnen, da sie bey allen Ehrgefühl voraussetzt, nur darauf ausmerksam machen zu müssen, was die Anerkennung seiner Pslichten Jedem unter Ihnen ohnehin selbst zurust. Bestreben Sie sich durch gutes Memoriren und sleissiges Studiren, jede Rolle so eigen zu machen, dass unsere Stücke alle so vorgestellt werden, wie so ost die Ausstührungen einzelner Stücke unsere Bühne zu der ersten Deutschlands erheben machten. Leisten Sie daher Jeder von Ihnen ohne Ausnahme den Dienstthuenden Regisseurs in Allem, was zur Ausstührung eines Stückes im Namen der Direction angeordnet wird, pünktlich Folge.«

Solche Erläffe nehmen fich auf dem Papiere fehr hübsch aus; aber daneben stehen gleich wieder (28. November) Klagen Palffys über die Unordnung und »Insubordination des ganzen Theaterpersonals«. 1811 erörtert die Zeitschrift »Der Sammler«, wie »Unsleiß und Bequemlichkeit« der Schauspieler das Theater herunterbringe, weil die Direction »aus übermäßiger Humanität und Güte« die Zügel zu locker halte.

Ergänzungen des Personals werden unter den ungünstigen Bedingungen, die man zu bieten genöthigt war, recht schwierig. Zwar — an bedeutenden Gästen sehlt es nicht — aber sie ziehen wieder fort. Ich nenne vor Allem Frau Hendel-Schütz, besonders berühmt durch ihre plastischen Posen, die sie auch in den Wiener aristokratischen Gesellschaften, wo sie sehr geseiert wurde, vorführte. Sie hatte einen classischen Zug in ihrer Darstellung, den ihre Schülerin, die Roose, deren sie zur Rührung des Publicums bei einer Dankrede gedachte, ihr abgelernt hatte. Man nimmt sie freundlich auf, aber sie läst kalt und ihr Organ wirkt unangenehm. ¹ Jedensalls konnte sich die Bürger, die rivalisieren wollte, nicht mit ihr messen.

¹ Rosenbaum nennt sie *noch hübsch«, nur beanstandet er ihr Costüm in der *Johanna von Montsaucon«: *Sie war wie eine elegante Hausstrau angezogen, hatte ein weißes Kleid, Vortuch, dreieckiges Halstuch und ein schmales Atlasband durch das Haar gezogen. Aussührlich schildern sie Reichards *Vertraute Briefe«. Als Medea sah sie *unter dem Mantel, den sie über den Kops wars, verstohlen nach dem Publicum, und so manches

1810 kam die Bethmann, der Wien noch als Friederike Unzelmann gehuldigt hatte. Schreyvogel hat sie eine allerliebste »kleine Dame« genannt; das war für eine »Lady Macbeth«, die sie vorführte, wohl nicht die richtige Persönlichkeit. Und auch in ihren naiven Rollen ist der Erfolg ein geringer: sie heißt zu alt, Rosenbaum beklagt sich immer über ihren »dicken Hals«. Man gewöhnt sich nur schwer an ihr »durchdachtes« Spiel, eine gewisse Opposition gegen die Berliner Schule klingt aus den kühlen Kritiken heraus.¹ Jedensalls übt sie keine Anziehungskraft so daß das Theater bei ihrem hohen Honorare — sie und ihr Mann erhalten sür 15 Vorstellungen 3500 Gulden und freies Quartier — keineswegs auf seine Rechnung kommt. 1812 erscheint die von Brentano geseierte Frau Brede aus Prag, deren Schönheit entschiedene Anerkennung sindet, während ihr Spiel als soubrettenhast und monoton abgelehnt wird; nur im Lustspiel erringt sie allgemeinen Beisall. Auch mit einem in Berlin ausgetauchten jungen Talente, Frl. Maas, macht man mehrere Versuche, die zwar recht günstig aussielen, aber doch zu keinem Engagement führten. Wieder erklingen Vorwürse gegen die »Monotonie« der Berliner Schule, sehr zur Entrüstung der Zeitschrift »Paris und Wien«, die meint, wenn Issland nicht seinen großen Namen hätte, würde man ihn hier auch eintönig finden.

Der Erfatz für die Roofe, den man auswärts fo eifrig fuchte, wächst im Burgtheater selbst heran. Langsam reift die Adamberger zu größeren Aufgaben, doch ein Mangel an Krast macht sich immer geltend. Neben sie aber tritt eine elementare, ganz in modernem Geiste schaffende künstlerische Natur, eine Nervenschauspielerin in einer Zeit, die von Nerven noch wenig wußte. Es war die Tochter Krügers, Anna Feodorowna, die als siebzehnjähriges Mädchen die Bühne des Burgtheaters betrat. Sie ist sehr ungleich, so dass die Berichte über sie sich oft widersprechen. Ihre Empfindung reist sie zur undeutlichen Declamation und Übertreibung hin, sie zehrt sich selbst aus in den Leidenschaften, die sie darstellend mitlebt — 1813 scheidet sie plötzlich aus dem Leben, und Wien ist um eine große künstlerische Hoffnung ärmer geworden. Das anziehendste Bild von ihr hat Antonie Adamberger entworsen.

Eine wirkliche Ergänzung des weiblichen Perfonals findet nicht statt, so dass die Kritik 1811 es weit hinter dem männlichen zurückstehend findet, »das wieder mehr Stärke im Komischen wie im Tragischen besitzt«. Aber gerade von den älteren Schauspielen des Hostheaters, an deren Verlust ein Recensent nur mit Angst bei dem Mangel an jüngeren Nachfolgern denken kann, sind einige der unentbehrlichsten Kräfte der Bühne entzogen worden.

Nur als »falscher Abgang« kann der Rücktritt Langes bezeichnet werden. Am 10. Januar 1811 trat er in einer ganz elenden Vorstellung des »Macbeth«³ zum letzten Male auf und nahm vom Publicum mit einer langen, angeblich von Collin verfasten Rede Abschied, die dem »Eipeldauer« »zu hoch gsetzt«

Andere, das den Damen mehr mifsfiel als den Herren: Denn überall erschien ihre volle, krästige Gestalt, ihr schöner Kopf und ihr herrliches Auge im allervortrefslichsten Lichte. Besonders gesiel sie in den Hagestolzen«, nach denen sie sim Charakter der ländlichen Bäuerin« dankte. Sie kam ländlich naiv angegangen und hielt sich eine Weile das Schürzchen vor die Augen. Alle glaubten, sie weine vor Rührung oder Beschämung. Schnell lässt sie das Schürzchen sallen, lacht aus ihren hellen Schelmenaugen ganz naiv komisch zum Publicum hinaus und sagt im kindlich naiven Tone: Was srag' ich viel nach Geld und Gut, wenn ihr zusrieden seyd; gute Nacht! gute Nacht! und so mit zärtlichem Händegruss wieder abgetrippelt.«

¹ Der »Eipeldauer« schreibt: »Weil halt bey den Wienern der Nam gar schrecklich viel macht, so hats mehreren Zuschauern in den ersten paar Gastrollen nicht recht gsall'n wolln, seits aber ghört habn, dass das die Madame Unzelmann ist, gsallts ihnen schon wieder besser. Perth nennt sie in seinem Tagebuch mit größter Bewunderung die einzige, die man der Roose an die Seite stellen könne, »nur kann man bey ihr jene Bemerkung wiederholen, die ich vor einigen Jahren in einem Theater-Journal von unserer Mme. Weissenthurn las, wo es hiess: Aus dem gemessenen Schritt, aus dem freyen und würd'gen Benehmen Leuchtet der männliche Geist — Jugend, o kehre zurück! — Eine interessante, ausführliche Charakteristik in der »Wiener Abendpost « 1860, Nr 221.

² Arneth, Aus meinem Leben I, S. 59: *Alles an ihr war für das Fach geschaften, das sie spielte. Eine glühende Leidenschaftlichkeit schlummerte in ihrem Wesen, ihre Phantasie entrückte sie jedem natürlichen Zustande und gab ihrer Begeisterung einen Ausdruck von Wahrheit, der ihre Darstellungen hinreissend machte. Wenn sie als Johanna die Fahne schwingend fortstürzte, so glaubte man ihr Flügel wachsen zu sehen, die sie auswärts trügen. Sie war wirklich eine Künstlerseele. Immer in Extase, niemals ruhig, niemals heiter und darum auch niemals glücklich, konnte sie nur in einzelnen Augenblicken ausjauchzen in wilder Lustigkeit, die sie gleich daraus wieder als Verbrechen ansah. Sie schildert ihre Erscheinung: *Schwärmerische blaue Augen unter einer hochgewölbten Stirne, von den reichsten blonden Goldlocken umrahmt; die Stimme hoch und zitternd, von dem rührendsten Lispeln, von den einschmeichelndsten Tönen bis zum leidenschasstlichen Vibriren.

³ S. befonders die Annalen 1811, I, S. 123.

vorgekommen ist. Ein »De mortuis nil nisi bene« rust ihm die Zeitschrift »Paris, Wien und London« nach, während die Adamberger noch mit Begeisterung von der gewaltigen Krast und Leidenschast des alten Löwen spricht.¹ Aber wenige Wochen später erscheint er wieder als Gast im Hostheater, wie im Theater an der Wien und spielt durch Jahre noch fast mehr als srüher, wohl auch, weil er jetzt neben seiner vollen Pension fünfzig Gulden für jede Vorstellung erhält. Der beste Beweis, wie schwer er zu ersetzen war! Ein Herr Kuditsch macht mit seinem Gebrülle wenig Glück, 1811 gastiren Ludwig Löwe aus Magdeburg und 1812 Herr Stich aus Berlin ohne Ersolg, erst in dem einst verschmähten Heurteur wächst ein beachtenswerther Nachsolger heran, der sich nur erst von seiner sclavischen Lange-Copie besreien muß.²

Aber ein wirklicher, unersetzlicher Verlust war der Tod des alten Weidmann, der fast bis zum Tage seines Hinscheidens (16. September 1810) durch 37 Jahre das komische Repertoire des Hostheaters getragen hatte. Das Theater blieb an diesem Tage zum Zeichen der Trauer geschlossen, und die Direction bewilligte seiner Witwe die Einnahme eines ganzen Abends. »Seine komische Krast«, sagt Collin in seinem

Nachrufe,3 »lag nicht in der Kühnheit phantastischer Charakteristik, fondern in einer breiten Gemächlichkeit der Darstellung.« Gerade darin konnte es ihm keiner feiner Nachahmer, deren es unzählige gab, gleichthun. Baumann, der neben ihm herangewachsen war, fand aus den Kasperliaden und localen Dialektwitzen nicht heraus. In einem gewiffen Ruzizka begrüsste man nur einen »Affen« Weidmanns; fo nahm man 1812



Ignaz Franz Castelli.

feine Zuflucht zu dem fchon früher engagirt gewesenen Moreau, der fein Vorbild wenigstens besser copirte. »Er ist«, fagt ein Kritiker, »einmal Moreau, einmal Brockmann und fünfmal Weidmann.«

Ihm folgte Brockmann (13. April 1812) in die Grube, nach langer Krankheit, die ihn fchon geraume Zeit feinem Berufe entzogen hatte. Wirkte fein Verluft auch nicht fo unmittelbar einfchneidend wie der Weidmanns, fo erwies er

stücken beschäftigt gewesen war, sowohl in der Tragödie als in der Komödie, während Weidmann doch nur eine einseitige Thätigkeit entsaltet hatte. Einen Theil seiner Rollen erhielt Moreau, einen anderen Karl Schwarz aus Stuttgart, der 1811 engagirt, viel zu versprechen schien, aber wenig hielt; als Bonvivant debutirte Ferdinand Polawsky mit Glück 1812, ohne am Burgtheater jene Stellung zu finden, die seinem originellen Talente gebührt hätte. Wieder war es der Antagonismus gegen die Berliner Schule, der ihn nach wenigen Monaten vertrieb. Man kann deutlich beobachten: im Hosburgtheater kommen die ausländischen Größen nicht aus. Und das nicht nur, weil sie ausländisch,

¹ S. Arneth, Aus meinem Leben, I, S. 59.

² Palffy empfiehlt sein Engagement (16. Mai 1811): »Er ist ein junger wohlgebildeter Mann und hat bey seinen Gastrollen über alle Erwartung gesallen und ist so um so mehr nothwendig, als Herr Lange im Sommer verreiset und Herr Kuditsch vorzüglich in Heldenrollen gänzlich missfällt.«

³ S. Hoftheater-Almanach für 1811.

⁴ Der »Eipeldauer« constatirt seinen großen Ersolg, besonders in den »Beiden Klingsberg«. »Unsere Theaterkritiker wersen ihm vor, dass seine Aussprache gar zu Berlinerisch klingt, das wird sich schon ändern, wenn er bey uns bleibt. Wie der berühmte Schröder das erste Mal auf Wien kommen ist, so hat er auch gsungen, anstatt gredet; aber nach und nach hat er sich den Fehler abgwöhnt und ist das Favoritl vom ganzen Publicum worden. «

fondern auch, weil fie groß find. Es hat fich nach und nach eine Liga von Mittelmäßigkeiten fest zufammengeschlossen, die fich ihre Kreise nicht stören läst.

»Die Zahl der mittelmäßigen Subjecte,« constatirt »Wien, Paris und London« 1810, »ist nicht klein und durch sie wird der Eindruck des Ganzen sehr geschwächt. Man klagt ziemlich allgemein, dass sich die Hostheater früher in besserem Zustande besanden.«

Daß fich im Jahre 1809 kein entsprechendes Repertoire schaffen ließ, machen die politischen Verhältnisse begreislich; und diese wirken auch auf die Folgezeit hinüber. Von den fünszehn Novitäten des Kriegsjahres mißglückt nahezu die Hälfte. Ein anonymes Schauspiel »Anklage und Rechtsertigung« geht nur zweimal unter den hestigsten Protesten der Kritik in Scene.¹ Kotzebue beherrscht noch immer die Scene. Im Monat December (1809) — melden die »Annalen« — verging kaum ein Tag, an dem nicht auf einem der drei vereinigten Theater Stücke von ihm dargestellt wurden. »An manchem Tage brachten sogar alle drey Vorstellungen von ihm.« Sein größter Ersolg »Sorgen ohne Noth, Noth ohne Sorgen« (11. Januar 1810) wird durch ein kaiserliches Verbot nach der zweiten Ausschnitten und kann erst im solgenden Jahre ausgenützt werden.² Und doch hatte die Censur dieses derbe, dem »Figaro« theilweise nachgeahmte Lustspiel in seinen politischen und auch literarischen Anspielungen schon gehörig beschnitten.

Auch feine »Deutsche Hausfrau« wird zum »Lieblingsgericht der Feinde und Freunde dieses dramatischen Garkochs«. Neben ihm erntet noch Babo mit »Mittel und Wege« (21. Juni 1811) einen Ersolg durch die satirischen Aussälle, so werthlos das Stück auch literarisch ist. Die Zahl der ein- und zweiachigen Nichtigkeiten ist noch gestiegen. Energisch sagen die »Annalen« 1810:

»Wie konnten Kleinigkeiten, meist von entschiedenem Unwerthe, es wagen, in einem Zeitpunkte Ausmerksamkeit zu sordern, in dem Geist und Sinn von dem großen Schauspiele der Vereinigung zweier Völker sich angezogen fühlten und mit denselben das Leben zur schönen Fabel und nur die Bühne zur erbärmlichen Wirklichkeit wurde. Nachdem die dramatischen Almanache des Herrn von Kotzebue beynahe vollständig gegeben sind, wird man wahrscheinlich alle von anderen Versassen kleinigkeiten uns anbieten.«

Der Kritiker hatte richtig geahnt; kaum fiel der eine Einacter von Kurländer durch, fo war schon der zweite von Castelli da, in Prosa, in Versen, wie man nur wollte. Erwähnt sei nur der »Raphael« des letzteren (6. December 1810) als das erste und wohl auch das schlechteste der später grassirenden Künstlerdramen.³ Und in den Händen dieser beiden Männer, die sich sogar Theaterdichter nennen dursten, liegt auch das ganze Übersetzerhandwerk.⁴ Doch selbst die gesiebten Franzosen konnten zumeist auf der Bühne nicht Fuss sassen. Die Schuld liegt nicht nur an der schleuderischen Arbeit, sondern hauptsächlich, wie bei den deutschen Originalen, an der Darstellung. Wie solche Stücke gegeben wurden, lehrt das Beispiel des »Alcalden von Molorido« von Picard (4. Februar 1811). Das Stück spielte in Paris anderthalb Stunden; in Wien zieht man von 7 bis 10 Uhr herum, obwohl ein ganzer Act weggefallen ist. Die meisten Schauspieler hatten ihre Rollen nicht inne, »was keineswegs mehr aufsällt« (Österreichischer Beobachter). So glich die erste Vorstellung einer »Generalprobe«, und ein wirklich feines Intriguenstück siel auf diese Weise gänzlich ab.

- ¹ »Wie war es möglich«, rust der Sammler aus (Nr. 145), »dieses Schauspiel auf dem Hostheater zu geben? Das ist eine Frage, deren Auslösung schwer werden dürste.« Für die gewählte Sprache zeugen Ausdrücke wie »Dalketer Bub, Patentspitzbub, Ochsendummheit«. »Das Gerücht«, heisst es in den Annalen 1810, »dass es für das Leopoldstädter Theater gemacht, dort aber abgewiesen worden sey, verdient vollen Glauben.«
- ² Das »Morgenblatt« meldet: »Einiger Stellen wegen, die einer politischen Missdeutung fähig sind, hat man rathsam gesunden, die Wiederholung des Stückes zu untersagen. « Am 18. August richtet die Direction das Gesuch an die Polizeihosstelle, das, »nachdem S. M. diese Vorstellungen nur längstens auf zwey Monate zu sistiren gesonnen gewesen«, die Erlaubnis zur Wiederausnahme »bey dem dermaligen Mangel an anziehenden Stücken« gestattet werden möge.
- ³ Die »Annalen« amüsiren sich über die ausdrückliche Angabe des Theaterzettels, dass das Stück in Alexandrinern geschrieben sei, offenbar deshalb hergesetzt, weil sonst Niemand Verse erkannt hätte. Sie bringen haarsträubende Beispiele sür Sprache und grobe Versehen, wie z. B. die Erwähnung eines »weisen Cato« als Gemahl der Xantippe.
- 4 »Man mache«, schreibt die Zeitschrist »Paris und Wien« 1812, »die Direction ausmerksam, warum wohl angestellte Theaterdichter alles Andere für schlecht halten, nur nicht ihre eigenen Producte? Sie üben nur eine gewisse Schonungsmassregel aus, nach dem Sprichwort: »Eine Hand wäscht die andere.« Man erkennt sie daran, das sie meistens sremden Kindern ein neues buntschäckiges Gewand umhängen, was diesen närrisch genug zu Gesichte steht, weshalb auch zwischen ihnen und den wirklichen Theaterschneidern eine Art von Rivalität eingerissen ist.«

Die angezogenen Urtheile der Blätter zeigen, wie seit der Franzosenzeit, in der fast sämmtliche Blätter ihr Erscheinen eingestellt hatten, auch ein schärferer Geist in die Kritik Eingang gefunden. Dass sie damit der Theaterleitung unbequem wurde, lässt sich begreifen.1

Im Jahre 1810 war eine neue Cenfurordnung erschienen, welche laut verkündete: »Kein Lichtstrahl, er komme, woher er wolle, soll in Zukunft unbeachtet und unerkannt in der Monarchie bleiben.« Sollte auch gar vieles nur trügerische Hoffnung sein, was sich an diese so freiheitlich klingenden Worte knüpfte, das Jahr 1809 hat dem Hoftheater zwei wichtige Momente für die Entwickelung des Schauspiels und der dramatischen Literatur Österreichs geschaffen: die Befreiung der Classiker und die Entstehung eines vaterländisch-patriotischen Schauspiels.

»In einer Hinficht«, schreibt Perth im August 1809, »erinnert man sich in gegenwärtiger Periode an die Zeiten des unvergesslichen Kaisers Josef II. Mit der Ankunst der Franzosen wurde die Denksreiheit ihrer Costimbild (Oranien) aus Goethes "Egmont". Fesseln entledigt, da erscheinen politische Flugschriften, geistreiche



Werke, die fonst verboten waren, dürfen wieder öffentlich verkauft werden, auf den Bühnen haben wir nun Hoffnung, den Wallenstein, Don Carlos, Maria Stuart zu sehen. Auch die Braut von Messina haben wir zu erwarten.« Ein Stück wie Kotzebues »Kreuzfahrer« durfte auf dem Theater an der Wien durch die Entfaltung des kirchlichen Pomps die überraschten Zuschauer anlocken, wo noch 1808 Hartl in einem Briefe Contessas Schauspiel »Alfred« für Wien unmöglich erklärt hatte: »Die Vorstellung einer Kirche, ein Mord am Altar, felbst nur Nonnen und ein Bischof, der seine liturgischen Gesänge anstimmt, find Dinge, über die unfere Cenfur nothwendig das Anathema ausspricht.« Und nun zog sogar auf dem Hoftheater am 23. August der gefürchtete »Don Carlos« ein.

Freilich nicht ohne erhebliche Eingriffe: Aus Domingo ist ein Don Antonio Perez geworden, der Großinquisitor ist gänzlich beseitigt, die zahlreichen Striche im Texte treffen vornehmlich alle Wendungen, die nur entfernt an Kirche und Religion anklingen oder gegen die Rechte der Geburt protestiren. Der Freundschaftsbund des Prinzen und des Maltesers wird durch Kürzungen, die die Jugendgeschichte fast ganz beseitigen, viel weniger intensiv gestaltet, es fehlt sogar die Erzählung Posas vor der Königin, die Schlussworte, lautend: »Ich habe das Meinige gethan, thun Sie das Ihre« fpricht Philipp zu Alba. Wieder

liefert Perth einen ausführlichen Bericht: 2

Brockmann als Philipp spielte sehr kunstvoll: »Da man diesen großen Künstler nie als einen hartherzigen Vater, fondern gewöhnlich als einen edlen achtungswürdigen Greifen zu sehen pslegt, gesiel er in dieser Rolle etwas weniger. Frau Koberwein war sehr brav, saber ihr Körperbau ist sür keine Elisabeth geschaffen, sie ist zu klein, zu zart gestaltet, wie sehr vermissen wir in dieser Rolle unsere unvergessliche Mme. Roose. Herr Korn, jener Schauspieler, der in jeder Rolle mehr Beweise seines Künstlertalentes gibt, spielte den Don Carlos im ersten Akte etwas schüchtern und gezwungen, im zweiten Akte aber und dann bis ans Ende des Stückes mit einer Ungezwungenheit, mit einem Eifer, einer Würde und Anstand, der nur einen Infanten von Spanien auszeichnet. Seine Declamation war ausnehmend schön, Mme. Bulla und Mlle. Rivolla gaben die unbedeutenden Rollen der Obersthosmeisterin und der Mondecar unbedeutend. Mlle. Lesèvre spielte die Eboli mit einem Feuer, mit einem Geberden- und Mienenspiel, das in das Fürchterlich-schöne gieng. Herrn Lange als Marquis Posa übergehe ich: so wie er wird schwerlich je ein zweiter Schauspieler



Costümbild (Klärchens Mutter) aus Goethes "Egmont".

¹ In einer Eingabe an die Polizeihofstelle vom April 1811 rühmt sie ihre Bemühungen sür das Publicum und ihre Ergebenheit gegen die Staatsbehörden. Dafür sglaubt sie sich auch über muthwillige Beeinträchtigungen beklagen und auf den Schutz der Behörden rechnen zu dürfen. Diese Beschwerde hat sie gegen die hiefigen Wochenblätter zu führen. Frey mag die Beurtheilung der Spectakel und selbst der von der Direction befoldeten Individuen feyn, aber alles kommt hiebey auf die Zeit, wann geurtheilt wird, auf die Art des Vortrags an und die Sache wird desto wichtiger, da jedes Publicum nun einmal so geartet ist, dass die öffentlichen Blätter auf sein Urtheil und seine Stimmung wesentlichen Einfluss haben.«

² Abgedruckt bei Glossy a. a. O., S. 125 ff.

die Rolle geben . . . Herr Ochfenheimer als Alba spielte diese Rolle wie alle seine intriguanten, in denen er ein vollendeter Künstler ist, mit Richtigkeit. . . . Was ich bei diesem Trauerspiele bedauere ist erstens, das so manche Scenen übergangen wurden, und zweitens das ich manche vortreffliche Stelle nicht deutlich vernahm, da ich mich im zweiten Parterre besand, denn die französischen Officiere unterhielten am noble Parterre ein immerwährendes Flüstern, da dieses Trauerspiel für sie kein Spectakel war, indem wenige die deutsche Sprache verstehen und für das Auge sich wenig Reiz darbietet.

Andere Beurtheiler wiffen manches auszufetzen. Für das Morgenblatt läßt die »Darstellung viel zu wünschen übrig«. Besonders scharf geht Varnhagen mit Lange ins Gericht, dem zu Liebe wohl im Texte alle auf den »Jüngling« deutenden Stellen gestrichen sind.¹ Die Prophezeiung Rosenbaums, das Stück werde nichts machen, erfüllte sich nicht: noch im selben Jahre wurde es achtmal, 1810 siebenmal gegeben.

Am 23. Januar 1810 folgte die feit 1808 in Aussicht genommene »Braut von Messina«.

Die Chöre, gegen die schon Schreyvogel Bedenken ausgesprochen hatte, machten wenig Eindruck, das Schlimmste war, dass die Darstellerin der Isabella, Frau von Weissenthurn, mit ihrer weinerlichsingenden Manier das Stück ins Larmoyante zog. Auch hier hatte der Bearbeiter — wie berichtet wird, Stoll — unbarmherzig gewaltet, und von der Rolle der Beatrice, in der die Adamberger nur fehr bedingt gefiel, zerstückte Fragmente übrig gelaffen. Auch waren fowohl Korn für den Don Manuel, Klingmann für den Don Cefar³ zu schwach. Die »Zeitung für elegante Welt« dürfte nicht Unrecht haben, wenn sie zusammenfassend fagt: »Da ist kein Gedanke von hoher Tragödie, man sieht ein gewöhnliches bürgerliches Stück. Die Fürstin kommt zu ihren Söhnen, wie eine Bürgersfrau zu ihren Kindern. Und die Chöre, ach, die Chöre!« Diese letzteren nennt auch Collin geradezu lächerlich. Eine Vorstellung 1812, die besonders elend ging, so dass der Souffleur sich einmischen muß, wird von Sonnleithner öffentlich entschuldigt mit der Nachricht vom Tode Brockmanns, die auf alle lähmend gewirkt. (Öfterr. Beobachter 1812, Nr. 105.) »Ich halte mich«, fetzt er hinzu, »für verpflichtet, hier zu bemerken, daß die Mängel jener Vorstellung den Herzen der Kunstgenoffen des Verblichenen mehr Ehre machen, als irgend ein Triumph ihrer Kunst.« Der Referent erwidert ihm, dass er durchaus nicht nach der einen Vorstellung geurtheilt habe. Dazu komme eine wahrhaft elende Ausstattung. »Dass die Ritter in ihrem Ornate zugleich Stühle und Sessel abtrugen, wird im Auslande kaum glaublich erscheinen.« (Annalen 1810.) Beatricens Erwähnung von Pinien muss, meint der »Osterreichische Beobachter«, offenbar »der Ausbruch einer Fieberphantasie seyn, denn man sieht durchaus nichts, was irgend einer Pinie ähnlich wäre.« Im ersten Jahre der Aufführung füllt ein neugieriges Publicum zwölfmal das Haus, aber schon 1811 folgt nur eine einzige Wiederholung.

Die Erfolge der Cenfur gegenüber ermuthigen die Direction. Schon am 3. März 1810 reclamiren fie bei der Polizeihofstelle dringend die eingereichten Dramen »Egmont« und »Wilhelm Tell«.

Da der Direction zur Befriedigung des Publicums von äußerster Wichtigkeit ist, größere theatralische Werke von den ersten deutschen Dichtern, wie Schiller und Goethe, zu geben, wozu sie die Ehre der Nation, die Würde des Theaters sowie der Mangel an vorzüglichen neuen Stücken überhaupt

¹ Denkwürdigkeiten II, S. 275: *Schillers Don Carlos fahen wir mit Staunen und Lachen, ich aus Studium fogar zum zweitenmal, weil ich mir deutlich zu machen wünschte, wie es mit der kunstreich falschen, abenteuerlich verschobenen und völlig lächerlichen Betonung, mit welcher der Schauspieler Langeseit vielen Jahren Beisall und Ruhm erwarb, eigentlich beschaffen sei; aber es war mir nicht möglich, der Sache auf den Grund zu kommen; er betonte regelmäßig die Worte, von denen man es am wenigsten erwartete, es war ein sortwährendes Überraschtwerden, und eine Regel, die doch vorhanden schien, läst sich nichtentdecken«. Lange selbst berichtet in einem ungedruckten Briese vom 3. September 1809: *Don Carlos hat sehr gesallen, würde aber bessergesallen haben, wenn Domingo und der Groß-Inquisitor geblieben und die Darstellung besser gewesen wäre. Brockmann war gar nicht Philipp, sondern ein weinerlicher gespreizter alter Schwächling, Mme. Koberwein als Königin — keine erhabene Königin, Mlle. Lesèvre als Eboli grimassirte zu viel, Korn spielte sehr gut — überhaupt liebe ich diesen jungen talentvollen Mann als Künstler und als Menschen. Ich gesiel sehr und wurde gerusen. Diese Zusriedenheit des Publicums mit einem seit 40 Jahren gedienten alten Mann muß mich entschädigen für die neidischen niedrigen Cabalen von nichtswürdigen Comödianten und Buben.«

² Der »Öfterreichische Beobachter« 1811, Nr. 291, führt einige sehr schädliche Striche an. So z. B. wurde von den Versen »Es ist gesprochen, Du hast es vernommen: Wie die Seher verkünden so ist es gekommen« einsach die zweite Zeile ganz weggelassen. Aus »Der Ruf zur Hora« wurde »Der Ruf zum Scheiden«, aus »Kirche« und »Kloster« immer »Tempel« und »Eiland«. Isabella sagt: »So haltet ihr mir Wort, ihr Ahndungen« statt: »Ihr Himmelsmächte!«

³ Sehr günstig urtheilt Emma Körner 1812 über die Vorstellung, s. Peschel-Wildenow, Körner S. 373. Man halte dagegen die scharse Kritik in der Thalia 1813, Nr. 43, die die Vorstellung manchmal geradezu eine »Parodie« nennt. — Toni Adamberger stellt Korn weit über Klingmann (s. Arneth a. a. O. I. S. 50).

⁴ S. Werke VI, S. 381.



Costumbild (Akte) aus Wolfarts "Katakomben".

und der daher schwer zu vermeidende große Verlust ausschen, so werden Euer Excellenz, von deren vertrauter Bekanntschaft mit der deutschen Litteratur die Direction die Würdigung der Wichtigkeit dieses Gegenstandes und die Betrachtung desselben aus einem ächten Gesichtspunkte erwarten dars, um die gütige Bewilligung der Aussührung dieser Stücke, mit dem Beysatze gebeten, das Egmont und Wilhelm Tell ohnedies in Jedermanns Händen sind und wo überdies alle Abänderungen an selben getrossen sind, um alles, was nur immer anstösig sein könnte, ganz wegzulassen, welche Bewilligung die gute Folge haben wird, dass wenn Stücke von so großem Werthe erlaubt werden, die Censur im In- und Auslande sich mehr Achtung erwirbt und gegen dasjenige, was durch Trivialität eines Hostheaters unwürdig und daher wirklich anstößig ist, um so strenger seyn kann.«

Der »Wilhelm Tell« blieb dem Theater an der Wien vorbehalten. Der »Egmont« wurde am 24. Mai 1810 im Hoftheater gegeben.

Er that wenig Wirkung. Das Publicum klagte über »zu viel Raifonnement und zu wenig Handlung« des Stückes, Ziegler, ein unmöglicher Egmont, mifsfiel, feinem Nachfolger Korn ging es nicht beffer, der Adamberger, mit der Beethoven die Lieder einstudirt hatte, fehlte die Kraft für die Schlufsscenen. Die wichtigen kleineren Rollen sind schlecht studirt. So gibt denn Rosenbaum mit seinem Ausruse: »Zum Verzweiseln langweilig!« wohl die Meinung der Wiener wieder, das Stück verschwand auch 1812 nach acht Vorstellungen wieder vom Spielplan.

Erwähnen wir noch den »Neffen als Onkel« in Schillers Bearbeitung, der nur am 7. und 8. April 1810 in Scene ging, fo find die Neuheiten des classischen Reper-

toires erschöpft. Maria Stuart¹ und Wallenstein blieben vorläufig noch leere Versprechungen. Wie es mit der tragischen Kunst an der Hofbühne steht, charakterisirt 1811 der Brief eines Ausländers, den die Zeitschrift »Paris, Wien und London« einrückt.

»Im Schaufpiel fehlt es an Helden und Heldinnen, überhaupt an Subjecten, die große, echte Charaktere darstellen können. König Lear ist nicht aufzuführen; Macbeth sollte seit dem Tode der unersetzlichen Roose nicht mehr gespielt werden. Hamlet wird gespielt, aber wie? Selbst die neuen der Stimmung der Zeit angemessenen Stücke von Schiller, wie die Braut von Messina und Maria Stuart sind nicht nach Wunsch zu besetzen. Geistreiche Rollen wie die einer Gräfin Orsina, einer Minna von Barnhelm misslingen ganz. Am besten werden die Kotzebueschen Stücke gespielt. Bey mancherley Anlagen werden die hießigen Schauspieler meistens durch den salschen, weichlichen Geschmack des Publicums verdorben. Man will hier gerührt sein, selbst im Lussspiele, daher nur recht viel Unglück, ergreisende Situationen, Jammer und Noth, auch wohl etwas Hunger nebst vielem Edelmuth und einigen recht schwarzen Bösewichtern, und siehe da, das Glück des Stückes ist gemacht. Nach dieser weinerlichen Stimmung richtet sich alles, daher der monotone, weiche Tonsall; das Hinschmelzen, Versinken in Zärtlichkeit; daher die girrenden Ach's und O's, die nie unterlassen, das Publicum ausser sich zu setzen.«

Nach diesem Recepte waren die Arbeiten der Hausdichter des Burgtheaters versertigt; und wie anders stehen die Effectstücke Zieglers, der, gestützt auf seine Erfolge, 1811 um die Stellung eines Theaterdichters petitionirte, aber nur zum »Consulenten« mit 500 Gulden Gehalt ernannt wurde, oder der Weissenthurn »Johann von Finnland« (1. October 1811) im Repertoire da, als Schiller und Goethe! Oder die weinerliche

Verwechslungskomödie » Jenny « von Kurländer (23. September 1811) nach dem Französischen bearbeitet, um nur die nachhaltigsten Erfolge zu nennen. Die bedeutsamen Anläuse, welche man in der Ausgestaltung des tragischen Repertoires gemacht hatte, werden bald ausgegeben. Auch deutsche Trauerspiele wie Kotzebues » Heinrich von Plauen « oder Schmidts » Johann Vasmer « lockten durch ihre geringen Erfolge nicht zu weiteren Versuchen an. Mit 1812 beginnt wieder die Alleinherrschaft der Kleinigkeiten und Dutzendschauspiele, welche, wie der » Österreichische Beobachter « wahrnimmt, es verursachen, dass » kein Stück der höheren Gattung ohne hervorspringende Mängel « gegeben werden kann.

¹ Die Direction reicht das Werk am 25. December 1810 der Cenfur ein, »fo eingerichtet, wie es auf den Theatern zu Dresden und Prag aufgeführt wird. Da in dem Stücke nun Alles weggeblieben, was in Bezug auf den katholischen Cultus hätte anstößig seyn können, und in politischer Hinsicht auch nicht das geringste Bedenken dagegen eintritt, schmeichelt sich die k. k. Hostheater-Direction, dass sie die Bewilligung der Aufführung bald genug erhalten werde, um dieses Stück noch während der günstigen Theaterzeit benützen zu können. «



Costümbild (Nero) aus Wolfarts "Katakomben "

Schon zu Beginn des Jahres 1809 melden Berichterstatter nach Frankreich, das in Wien die Köpse durch Gelegenheitsstücke sehr erhitzt werden. An der antinapoleonischen Bewegung nahm auch das Burgtheater theil. In Collins »Mäon« hatte sich die Gestalt des Eroberers leise hervorgewagt, in dem Jambendrama »Marpha« von Freiherrn v. Putlitz (1. März 1809) rust die greise Witwe eines Feldherrn das Volk einer russischen Republik zum Kamps gegen den Tyrannen Iwan auf, der auf sein »Recht der Macht« pochend, den Freistaat unterjochen will. Zwar machte der »Jambenwust«, wie Rosenbaum sich ausdrückt, gar nichts, aber den freiheitlichen Declamationen ist Thür und Thor geöffnet. Einem ungenannten Dichter rieth Esterhäzy, sein eingereichtes Trauerspiel umzugestalten: »Der Tyrann soll fallen. Ihr Stück muß im Geiste des Tages gehalten seyn.«

In dieser Zeit begnügt man sich noch mit Andeutungen. Aber bald erwacht auch in Wien der Antheil an den Freiheitskriegen, und der Hass gegen den Corsen, das Bedürfnis, sich gegen ihn mit Deutschland zu vereinen, wird laut. Auch auf der Scene. In dem Drama des Arztes Karl Wolfart »Die Katakomben« (17. Februar 1812) erscheint Nero als Bekämpfer der christlichen Urgemeinde in rücksichtslosester Brutalität: Er hat seine Gemahlin Akte verstoßen und begehrt die Tochter des chriftlichen Confuls Metellus. Er nennt sich selbst im stolzen Übermuthe einen »Jupiter« und achtet nicht der warnenden Stimme eines Freundes, der ihm den Fluch der Welt vorhält und ihn beschwört: »Gestehe frei den Fehler ein, gelobe Frieden, Glück auf künftige Zeit, so war kein Kaiser mächtiger als Du.« Sein Trotz wird gebrochen durch feine Niederlage, elend, bettelnd und jammernd gibt er fich den Tod. Die Schauerscenen, an denen das Stück überreich ist, schreckten viele Zuschauer ab, doch die Meisterleistung Koberweins als Nero sicherte dem Stücke seine Zugkraft, das literarisch allerdings gewiss die Bezeichnung »dramatisch-geschichtliches Compendium« verdient. Die Inscenirung war mangelhast, und die Schwierigkeit, große Verwandlungen zu bringen, zwang ganze Scenen umzulegen und wichtige Stellen zu streichen. Zum Schlusse legte man dem siegreich einziehenden Galba, der im Originale stumm bleibt, eine große Tirade für das Christenthum in den Mund, wohl um die Censur für das immerhin bedenkliche Werk zu captiviren.

Zugleich flüchtet man auch nicht mehr in die Ferne und läfst Wien felbst erscheinen. Bahnbrechend wirkten die Aufsätze M. v. Collins, welche energisch für die nationale Dichtung in Österreich eintraten, und die Vorlesungen F. Schlegels über neuere Geschichte 1810, in denen die Gestalt Rudolfs von Habsburg in das glänzendste Licht gestellt wird. ¹ Zieglers »Thekla die Wienerin« (17. April 1809) bringt die Besreiung Herzog Albrechts durch den Bürgermeister Wiens Ulrich v. Lichtenstein und seine Tochter, das Heldenmädehen Thekla, sowie die Erlösung der Hauptstadt vom Joche Ottokars, der zwar im Drama nicht selbst ausstritt, aber in seinem Übermuthe von Freund und Feind gekennzeichnet wird. Das salsche Pathos des Werkes gemahnt an die Volksbühne, der sreche Bursche Zawisch deutet aus Grillparzer vor. Trotz der von der Kritik mit Lobsprüchen bedachten Tendenz bringt es das »langweilige« Stück, wie Rosenbaum fagt, nur zu vier Aufsührungen. Erst die Besreiungskriege selbst zeitigen auch das Nationalgefühl, und Österreichs sagenhaste Heldensiguren treten an die Seite deutscher Heroengestalten. Das bezeichnendste Werk ist der »Heinrich von Hohenstausen«, den Karoline Pichler mit einem patriotischen Prologe am 27. October 1813 auf die Scene des Burgtheaters brachte, nachdem ihr erster Versuch, den sie dem Erzherzog Karl widmete, »Germanicus«, eine öde, handlungsarme Verherrlichung des Patriotismus, am 12. December 1812 gar nicht durchgegriffen hatte. ²

Hier stehen sich Friedrich I. der Hohenstause, der an eine Weltmonarchie denkt, und Heinrich, dem nur sein deutsches Vaterland am Herzen liegt, kämpsend gegenüber. Heinrich, dem Friedrich von Österreich treu zur Seite steht, schildert, wie die einzelnen Fürsten in ihren Sonderbestrebungen wachsen, die römische Kaiserkrone ist ihm eine »Thorheit, von welscher Staatskunst listig ausgestellt«, ganz wie Don Carlos und Philipp begegnen sich Vater und Sohn in einer großen Scene, die Zukunst österreichs wird in Träumen und Visionen verkündet, und auf das Haupt des Edelknaben Rudolf von Habsburg beschwört der greise Kaiser, erschüttert durch den Tod seines Sohnes, den Segen des Himmels sür den »neuen Tag«, den »Habsburg-Österreich«

¹ S. Wihan a. a. O., S. 140ff., 147.

² Vgl. ihre Denkwürdigkeiten 2, 217, 251, III, 3 ff.

bringt, herab. Dramatisch und technisch geradezu kindlich, mit läppischen Intriguen und Weibergeschichten arbeitend, ost platt in der Sprache, athmet das Werk doch in manchen Stellen eine Empfindung, die Grillparzer vordeutet. An ihn müssen wir denken, wenn wir den Preis der Heimat lesen:

Kennst du Österreich?

Des deutschen Landes Kleinod und Juwel, Gen Morgen hingestellt, damit die Sonne Als ihren Liebling es zuerst begrüßt, Wo alle Kräfte lebhaft sich bewegen, Wo niederthau'n des Himmels reichste Segen, Und seines Glücks ein edles Volk genießt?

Sie selbst hat ausgesprochen, wic sie in dieses Werk die Ideen, welche die Zeit bewegten, niedergelegt hatte. Es machte bei der Aufführung den Eindruck eines sür den 18. October geschriebenen Gelegenheitsstückes. »Schade«, bedauert der »Eipeldauer«, »dass es ein biss langweilig ist.« Es erlebte noch 1813 zehn Vorstellungen und erhielt sich bis 1818.

Die Befreiungskriege hatten in Deutschland Kleists »Hermannsschlacht« gezeitigt; auch in Wien

trat der Nationalheld, zu dem das deutsche Volk in allen Stürmen auffah, auf die Scene: freilich von der weiblichen Hand der Frau von Weißenthurn recht kümmerlich ausgestattet.

1hr »Hermann« (27. November 1813), in gereimten, wahrhaft ichaudererregenden Jamben abgefafst, verkündet, wie das Werk des märkischen Dichters, das bedingungslose Recht des um seine Freiheit kämpfenden Volkes, den fremden Eroberer mit allen Listen und Falschheiten zu umgarnen: »Den Feind zu täufchen, fcliändet Edle nicht.« Auch den Chor der Barden hat sie sich nicht entgehen laffen. Aber ihre Erfindung ist der Gegensatz zwischen dem scheinbar unthätigen Hermann und feinem Bruder, dem Römerknecht Flavus, an dessen Leiche der blinde Vater den Fluch spricht über den »Deutschen, der in fremde Tracht sich hüllt, der frech im Fleisch des eignen, Volkes wühlt«. Die Größe Deutschlands verkündet hier eine Seherin die, wie das »Morgenblatt « fchreibt, erscheint, niemand weifs warum, »noch dazu im eleganten Ballkleid«.



Caroline Pichler.

Doch auch die deutschen Recken sind für ihren eigenen Nachruhm beforgt, wenn sie beim Auszuge in die Teutoburger Schlacht schon prahlen: »Wie wir den deutschen Heldensinn bewahren, soll Sohn und Enkel staunend einst ersahren.« Und die Dichterin konnte nach der Völkerschlacht bei Leipzig leicht mit den Worten schließen: »Wenn Sinn und Herz und Hände sich verketten, dann ist es leicht, das Vaterland zu retten.« Da auch die Vorstellung schlecht war, ist die Zahl von nur füns Aufführungen begreißlich.

Neben den aufgeführten Dramen stehen aber viele abgelehnte deutsch-patriotische Stücke, die 1813 zu einer Zahl anschwollen, die das Entsetzen des zum Lesen verurtheilten Sonnleithnerbegreislich macht. Eine » Hermannsschlacht « — wohl die Kleist'sche, die seit 1809 im Burgtheater lag — wird ohne Prüfung abgewiesen, da,

felbst wenn sie gut wäre, »wir der Hermanns auf der Bühne schon genug haben«; gleich daneben kommt ein »Vaterländisches Gedicht mit Chören und Tänzen«,»Die Deutschen«, das denselben Stoff behandelt, ein »Hermann der Cherusker« von Span mit deutlichem Bezuge auf Napoleon, schon durch seine politische Tendenz — den »Republicanismus« — unmöglich. Manches verbot die Censur wie Kotzebues »Rudolf von Habsburg und Ottokar« oder eine »Agnes von Meran« von M. v. Collin. ²

Die kleine Gilde vaterländischer Dramatiker hatte bedeutende Verluste erlitten: 1809 war der bescheidene Hutt gestorben, 1810 schied noch in voller Kraft H. v. Collin aus dem Leben. Das Andenken des vielbetrauerten Todten wurde nicht nur durch Wiederaufnahme seiner berühmtesten Werke, des

¹ Vgl. Wihan a. a. O. S. 159 f.

² Dieses bisher ungenannte Werk liegt handschriftlich in der Hosbibliothek mit projectirter Rollenbesetzung für das Burgtheater. Das Censurverbot ist vom 2. Januar 1809 datirt.

»Balboa«, auf vier Acte reducirt, mit Korn in der Titelrolle, des »Mäon«, des »Regulus«, geehrt, am 3. April 1812 veranstaltete auch das Burgtheater, nachdem schon mehrere Akademien zum Besten seines Denkmals vorangegangen waren, eine Trauerseier, zu der M. v. Collin eine matte Nachahmung der Benzel-Sternau'schen Schiller-Feier »Die Pilgerreise« beigesteuert hatte. Wie wenig das Publicum des Dichters dachte, zeigt der auffallend schlechte Besuch des Theaters; was geboten wurde, erregte nur Unzustriedenheit. Die leeren Jambentragödien haben abgewirthschaftet. Schon Collins schwächlicher Epigone, Christoph Kuffner, vermochte mit seiner Römertragödie »Tarpeja« (26. März 1813) gar nicht durchzudringen, so dass sie nur zweimal in Scene ging. Die Kritik schreibt die Schuld theilweise den mörderischen Strichen, theilweise der Rollenunkenntnis der Schauspieler zu.¹ Und ähnlich ergeht es dem »Hannibal« eines österreichischen Officiers, Freiherrn v. Rothkirch (1. März 1814), dem das gähnende Auditorium die »schöne Sprache« nachrühmte.

Viel lebendigere Werke hatte man sich von einem, nur kurze Zeit wirkenden Talente versprochen,

das schon durch seine Abstammung wie ein Sendbote classificher Tradition in Österreich begrüfst wurde. Es war Theodor Körner.2 Dem liebenswürdigen Jüngling hatte fich Wiens glänzendste Gefelligkeit aufgethan, wie in einem Rausche sog er Kunst und Leben der frohen Kaiferstadt in sich ein, und als er gar die Liebe eines fo reichbegabten und tadellos sittigen Mädchens, wie Antonie Adamberger, erhielt, schien ihm eine neue, bessere Heimat, ein sicheres Lebensglück in engster Verbindung mit der Bühne des Hoftheaters beschieden. Mit kleinen Alexan-



Maximilian Korn als Balboa.

driner Lustspielen hatte er freundliche, aufmunternde Erfolge erzielt: auf diese hin wurde er vom 1. Januar 1813 ab als Hostheaterdichter mit der Verpflichtung, jährlich zwei grofse und zwei kleine Stücke zu liefern und die nöthigen Abänderungen an angenommenen Stücken vorzunehmen, gegen Gehalt von 1500 Gulden Sehr engagirt.3 richtig fchreibt Dorothea Schlegel über dieses zweiselhaste Glück:

Der junge Körner ist zum Hoftheaterdichter ernannt, das wird wohl nun so viel heißen als er wird srüher noch als es sonst geschehen wäre, recht sanst eindämmern in die allerkotzebueschesse

Gewöhnlichkeit. Ohne diese Fortune, die er wohl seiner Handsertigkeit und seinem samiliären Umgange mit den Schauspielern verdankt, hätte er sich doch vielleicht einige Stusen höher bringen können. Dies wäre ein vortreffliches Amt für einen ausgemachten Dichter gewesen, der sich des Theaters hätte annehmen wollen: Für einen jungen Menschen wie Körner ist es geradezu ein Verderb, ohne dass die Bühne etwas dabei gewinnen wird. In Wien heisst er allgemein der zweite Schiller. Sie meinen ihn damit zu ehren, eigentlich aber geben sie ihm diesen Beinamen, weil ihnen Schiller ganz natürlich bei diesen Dramen einsallen muss, da er aus lauter Reminiscenzen an Schiller besteht.

Es ist kein Zweifel, Körner hat die Wiener Luft nicht gut gethan. Seine Neigung zur Oberstächlichkeit, seine geringe Sorgsalt für sprachliche Durchseilung, der Mangel an Vertiesung — alle diese Eigenschaften finden im »Capua der Geister« ihren Nährboden. Ihm wird das Dichten ungemein leicht — »die Dramen gehen ihm ab wie Wasser« schreibt Friedrich Schlegel — aber seine Entwickelung läst sich dahin zusammensassen: er begann mit Nachahmung Kotzebues und endete mit Nachahmung Schillers. Einem Ansänger, der die sinnlosesten Excentricitäten begeht, vermag der Kenner ein günstiges Horoskop zu stellen; wer aber in solcher Weise jeder Eigenart entbehrt, dem gehört auch die Zukunst nicht. Ein geist-

^{1 »}Selbst von der zweiten Vorstellung«, schreibt die Thalia, »kann man nicht sagen, dass gespielt wurde. Vier oder füns Rollen, so vertheilt, wie sie hier waren, würden selbst das beste Trauerspiel sallen machen«.

² Aus der reichen Literatur vergl. besonders Peschel-Wildenow, Th. Körner, 1898, und H. v. Jaden: Th. Körner und seine Braut, 1896.

³ Der Contract, der in den Acten der Intendanz nicht mehr erliegt, ist abgedruckt in den Frankl'schen Sonntagsblättern 1847, Nr. 39.





voller Kritiker hat gemeint, bei längerem Leben wäre aus ihm vielleicht ein Bauernfeld geworden; ich könnte ihm höchstens die Nachfolge Kurländers ins Auge stellen. Was in seinen kleinen Lustspielen angenehm berührt, eine gewiffe jugendliche Natürlichkeit und Frische, das verschwindet, sobald er das Schlachtross der Tragödie besteigt und Fansaren blasen lässt.

Man glaube auch nicht, daß feine Zeitgenossen ihn durchwegs überschätzt haben. Im Gegentheil: selbst das Publicum ging nicht mit seiner Production. Die »Braut« (17. Januar 1812) wurde fünsmal gegeben, der »Grüne Domino« (am selben Abend), in dem die Adamberger und Krüger ganz reizend wirkten, kam bis 1813 fünszehnmal zur Aufsührung und wurde dann bis 1822 zurückgelegt. Der »Nachtwächter« (19. März 1812) kam zehnmal. Er »gesiel gar nicht«, meldet Rosenbaum. Körner selbst schreibt immer ganz entzückt über Aufnahme und Darstellung. Zeitschriften, wie die »Thalia«, tadeln schon die Flüchtigkeit der Production. Viel beliebter wurden die Trauerspiele, weil sie mit äußerem Spectakel arbeiteten. »Toni« (17. April 1812), eine Ver-



Carl Theodor Körner.

ballhornung der Kleist'schen Erzählung, die, wie Tieck sagt, dabei untergegangen ist, ohne dass ein Drama daraus geworden wäre, muste, meint die »Theater-Zeitung«, »den Beifall der Menge erhalten, da es von Theatercoups wimmelt, die Tugend siegen und das Laster vor Augen des ganzen Publicums bestrasen läst«. Schon die, nach einem Ausdruck Zelters, den »Räubern nachgequälte« Hedwig (11. Juni 1813) lebt zunächst nur ein Jahr auf der Scene, sie findet Zuseher, die gegen die Grässlichkeit protestiren, und die Kritik geht scharf mit ihr ins Gericht. Schon vorher hatte der »Zriny« im Theater an der Wien nur sehr getheilten Beifall geerntet.

Als er ins Feld zog, erhielt er von Lobkowitz unbeschränkten Urlaub und das Versprechen, nach beendigtem Kriege in seine Stellung zurückkehren zu dürsen. Am 26. August 1813 starb er den Heldentod. Wie die Nachricht viele Wochen später in Wien bekannt wurde, vergoldete sie sein ganzes poetisches Wirken wie mit einem plötzlich einfallenden Sonnenstrahl. Man trauerte um einen neu gewonnenen Heimatsgenossen, man theilte den Schmerz der Braut, die der auserkorene Liebling aller Kreise der Residenz war. Der seurige Geist, den die große Zeit in seine Lieder gegossen, schien auch in die früher wenig geehrte dramatische Production hinüberzusließen. Theodor Körner wurde zum großen Dichter. Aber die Geschichte darf nicht zögern, sestzustellen, wie wenig er dem deutschen Theater geschenkt und wie bedeutungslos sein Wirken für die Wiener Bühne gewesen.

Unfere Darstellung hat schon mehrsach in die neue Direction des Fürsten Lobkowitz hinübergegriffen. Die Person des Leiters hatte gewechselt, der Geist der Anstalt nicht. Auch er, der ein seingebildeter Musiker war, hatte die besten Absichten, die Zeitschrift »Paris und Wien« begrüßt ihn mit enthusiastischen Worten. Am 15. September 1812 unterbreitet er Wrbna einen bemerkenswerthen Vorschlag, der vor Allem auf eine Verbesserung der Dichterhonorare abzielt.

1 Z. B. Sammler 1813, Nr. 9: Der Dichter hat im 3. Acte die »Gemeinheiten nicht verachtet«, die Hauptscene »scheitert an der Ohnmacht der Krast des Dichters«. »Die Sprache der handelnden Personen oder, wie wir lieber fagen möchten, des Dichters ist das Tadelnswürdigste in dem Stücke.« Ähnlich Theater-Zeitung 1813, Nr. 6; »Körner«, fagt das Morgenblatt Nr. 24, »hat durch Zriny und dieses Drama sich nicht als tragischer Dichter bewährt, vielmehr seinem durch einige niedliche Dichtungen begründeten Ruse geschadet.« In der »Thalia« 1813, Nr. 13, heist es: »Kotzebue, dem Körner weder in Hinsicht der Ersindung und Darstellung, noch des Witzes und der komischen Krast, am wenigsten aber der Aussührung und Charakterzeichnung aus keine Weise bis jetzt entgegengestellt werden kann, hat nirgends ähnliche Karikaturen hervorgebracht.« »Lauter Schwulst und Phantasterey«, sagt Schreyvogel von »Hedwig«.

*Ganz natürlich erscheint es, dass sich die Zahl der vorzüglichen deutschen Dichter jetzt nur auf sehr wenige, kaum auf sechs erstreckt, unter welchen wenigen sich auch diese nicht über die Mittelmässigkeiterhoben haben würden, wenn ihnen nicht ein anderes Nebengeschäst den Lebenserwerb verschafft hätte. Wenn Kotzebue nur das erworben hätte, was ihm seine Schauspiele eintrugen, so würde er ein dürstiger Mann seyn und kein Dichter hat so viel geschrieben als er. Er verweist auf das Vorbild Frankreichs. Es wird immer von Zeit zu Zeit große Geister geben, die sür die Bühne arbeiten, selbst wenn sie darben sollten; aber dieser hohe Enthusiasmus gehört zu den seltensten Erscheinungen und wie manches Talent wird im Keime erstickt worden seyn, weil ihm jene seltene genialische Krast, dem Schicksal mühsam Trotz zu biethen, mangelte. Es ist wahr, dass durch das Geld keine großen Geister entstehen; aber eben so wahr ist es, dass der große Geist sich nur dann entwickeln kann, wenn er nicht durch Mangel unterdrückt wird. Josef II. bewilligte die Einnahme der dritten Vorstellung, es kam aber davon ab, und die Dichter zogen ein mässiges Honorar vor, weil der Preis sür ihre Arbeit zu sehr dem Ungesähr überlassen war. Eine Regelung ist nöthig; und die einzig richtige bildet die Bemessung einer Tantième. Es sollen von der Einnahme nach Abschlag der täglichen Verwaltungskossen und mit Ausschluss des Abonnements der Logen und gesperrten Sitze durch die ersten 3 Jahre 10 Procent, durch die nächsten 3 Jahre 7 Procent, dann 5 Procent verabsolgt werden, auch hätten die Erben des Künstlers auf 3 Jahre das Erbrecht dieser Tantième . Hätte Kotzebue eine Tantième genossen, so würde er jetzt kein Vielschreiber seyn, und seine Arbeiten würden eine Vollendung haben, die ihnen jetzt gänzlich mangelt. Nur so werden und können classische und eine eigentlich deutsche Bühne entstehn.

Sein Vorschlag wurde nicht angenommen; hohen Orts hat man zu starke Bedenken, es könne daraus nach Ablauf des Pachtvertrages eine Belastung des Aerariums entstehen. Aber jedenfalls gebührt Lobkowitz der Ruhm, die Reform, die später Holbein durchführte, als Erster ins Auge gefast zu haben. Ebenso such er noch in demselben Jahre die Rechtsfrage der Contracte zu regeln. Auch im Repertoire ließ er es nicht an kleinen Bemühungen sehlen, die eine Wendung zum Besseren vorzubereiten scheinen. Aber bei ihm ist alles vergebens durch seine missliche sinanzielle Lage. Im April 1813 macht er Bankerott, und die Fürsten Josef zu Schwarzenberg und Anton Isidor zu Lobkowitz erstatten am 28. Mai den traurigen Bericht:

Bei der Übernahme der Vermögensadministration des Herrn Joseph Fürsten zu Lobkowitz, dermaligen alleinigen Hostheaterpächters, haben wir leider eine so bedeutende Schuldenlast an Conti, Gagen, Garderobegeldern und Honorarien und eine totale Erschöpfung der Hostheatercasse gesunden, dass die Nothwendigkeit zur Sperrung der Hostheater gar bald eintreten dürste, besonders da mit Ende des Monats für das gesammte Hostheaterpersonale die monatlichen Gagen zur Zahlung versallen, worunter ein großer Theil auch für den srüheren Monat April im Rückstande hastet. In der Betrachtung, dass die Leitung der Hostheater nicht als ein bloßes Privatgeschäft des Herrn Joseph Fürsten zu Lobkowitz, sondern das Spielen in den Hostheatern in manchen Rücksichten als ein Zweig der öffentlichen Staatsverwaltung anzusehen ist, sinden wir uns verpslichtet, Eurer Excellenz als Oberstem Hostheater- Director von dieser traurigen Lage der Hostheater die geziemende Anzeige zu machen, um für diesen Fall die nöthigen Vorkehrungen tressen zu können, nachdem in dem Fürstl. Lobkowitzschen Vermögensstande keine Quellen vorhanden sind, welche so schnell stüssig gemacht werden könnten, um gegen diese sonst unvermeidliche Stockung Rath zu schaffen.«

Lange Verhandlungen spielen zwischen den verschiedenen Behörden. Die Polizeihosstelle (7. Juni) dringt darauf, dass der Pächter von seinen Verpslichtungen, in beiden Theatern täglich Spectakel zu geben, nicht losgezählt werde. Der dermahligen Pachtung dürste auch diese Pslicht, wenn die Verwaltung mit einiger Einsicht nebst Erledigung des etwa zum Theil zu kostspieligen, zum Theil auch überslüssigen Personals geführt wird, keineswegs lästig, sondern sehr zu ihrem Nutzen und Gewinn aussallen. Gegen jene Schauspieler, welche sich wegen rückständiger Bezahlung zu spielen weigern wird amtsgehandelt werden.

Ohne einen Geldzuschufs, erklären die Administratoren, sei die Weitersührung unmöglich. Das Theater in Hosverwaltung zurückzunehmen, wagt keine der massgebenden Persönlichkeiten unter solchen Calamitäten vorzuschlagen. Am 18. August entscheidet der Kaiser: »dass die gänzliche Lossprechung des Fürsten Lobkowitz nicht stattfindet, wohl aber will ich gestatten, dass Fürst Lobkowitz sich um einen Pächter bewerbe, welchen Ich, salls er annehmbar wäre, anseine Stelle in der Pachtung der Hostheater eintreten lassen würde. Zur Erleichterung dieses Geschäfts bewillige Ich aus besonderer Gnade vom 1. September d. J. an für die Hoflogen und Freybillete gegen ordentliche Rechnungslegung an Meine Hofkammer die Summe von 24.000 Gulden jährlich. Für die Monate Juni bis August wird eine Art Sequestrationsverwaltung eingesetzt, unter Leitung des Hosrathes Ritter von Fuljod; während dieser Zeit wird das Deficit »der von den täglichen Einnahmen und jährlichen Abonnements nicht bedeckten Ausgaben durch Kameral-Vorschüffe bedeckt«. Nur dadurch liefs sich eines der beiden Hostheater durch die zwei Monate offen halten. »Ich habe mich«, fährt Schwarzenberg fort, »in der kurzen Zeit, als ich mich mit der Oberleitung der Hostheater beschäftigen muss, überzeugt, dass die Ursachen der außerordentlichen Zerrüttung, in welcher sich die Hostheater dermahlen befinden, nur in der Verschwendung so vieler überslüssiger Ausgaben, in der wenigen Benützung mehrerer sehr theuer bezahlter Kunsttalente und in der totalen Auslöfung der bey diesem Geschäfte vorzüglich nothwendigen Directions-Ordnung zu suchen sind. Die Möglichkeit einer fehr bedeutenden Ersparung liegt außer allem Zweisel.« Schauspiel, Oper, ja auch Ballet läst sich beibehalten, »wenn E. M. sich bewogen finden wollte, für die Hostheater zur nothwendigen Erhaltung ihrer Würde sowohl als ihrer in moralischer und politischer Rücksicht nothwendigen Tendenz, zur Beförderung der Kunst, zur Nazionalbildung und zum Vergnügen der so zahlreichen Classe der gebildeten in- und ausländischen Einwohner dieser Haupt- und Residenzstadt einen angemessenen jährlichen Unterhaltungsbeytrag zu bewilligen. Eine Weiterführung der provisorischen ärarischen Verwaltung bis zur Auffindung eines neuen Pächters erweist sich als unbedingt nothwendig. Flehentlich bitten die Regisseure (10. Juli) um Bezahlung ihrer Rückstände und wenden sich an den Kaiser mit dem dringenden Anliegen, »dass sie unter keine Unterpachtung gerathen«, sondern dass, indem

¹ So wurden für kleine Stücke 80 Gulden bezahlt, Collin erhielt für den »Mäon« 300 Gulden, die Weissenthurn für den »Wald bei Hermannstadt« 225 Gulden. »Es ist wirklich ein größeres Glück«, schreibt der »Eipeldauer« 1810, »ein Aktör z'seyn als ein Theaterpoet: denn diesen werden ihre Belohnungen schrecklich schmal zugschnitten und östers müssens auch lang darauf warten.«

² Brentano an Arnim, August 1813: Die Bühnen sind durch liederliche Wirthschaft hier so herunter, dass dem Director Lobkowitz von den Schauspielern, die seit els Monaten keine Gage erhalten, seine Staatskutsche, alle Möbel, aller Wein, kurz, was er hat, confiscirt ist. Es ist ein Skandal. Und doch sind sechs hieße Theater täglich angefüllt. (R. Steig, A. v. Arnim und Cl. Brentano. S. 322).



Zacharias Werner

fie *unter des allerhöchsten Hoses unmittelbare Direction gestellt werden, zur Probe nur ein Jahr die Leitung des deutschen Hostheaters einem Comité der ersten Schauspieler unter den Bedingungen wie dem Freiherrn von Braun anvertraut werde«. Schwarzenberg entwirst (16. August) ein klägliches Bild von der sinanziellen Lage seiner Schutzbesohlenen und rühmt ihre *Gutmüthigkeit«, mit der sie alle Kräste ausgeboten, eine Stockung hintanzuhalten; am 31. erklärt er es sür unmöglich, die Pachtung weiter sortzusühren. *Alle Gemüther sind in einer Bewegung, in welcher es nicht möglich ist, dass sie ihre Pslicht ersüllen . . die Auslösung der ersten Schaubühne Deutschlands wird unvermeidlich seyn«. Auch Hartl, der wieder der Administration beigezogen erscheint, sordert (22. September) die Fortdauer des Provisoriums und des Zuschusses. Die Hauptlast sei das große Personal, von dem die Administration Niemand zu entlassen vermöge, weil sie die Rückstände nicht bezahlen könne. Er tadelt den *Leichtsinn« des Fürsten Lobkowitz, der in seiner Liberalität die Künstler *durch Nach- und Freygebigkeit« sehr verwöhnt habe.

Der Hof will nichts für das Theater thun und fucht die unangenehme Last möglichst von sich abzuschieben, der Pächter kann nichts thun. In dieser Situation wird der Antrag des Grasen Palffy, wieder die Hoftheater zu übernehmen, mit großer Freude begrüßt. Was diesen Mann verlockte, sich in ein Geschäft, das ihm so wenig erfreulich gewesen war, wieder einzulassen, waren die scheinbar günstigen Bedingungen, die ihm geboten wurden.

Am 10. März 1814 bestätigt der Kaiser den Grafen Ferdinand Palffy als Pächter der beiden Hoftheater auf Grund des Contractes von 1804, der Vorschuss von Juli und August 1813 mit 25.500 Gulden wird ihm als unverzinsliches Darlehen für die Dauer des Contractes belassen, er erhält 24.000 Gulden jährlich Entschädigung und einen einmaligen Kameralbeitrag von 30.000 Gulden, über dessen Verwendung Fuljod die Controle zu üben hatte. Am 31. März läst Palffy die Mittheilung seiner neuerlichen Directionsübernahme an die Mitglieder ergehen.

Die außerordentliche Lage, worin sich die Hostheater seit längerer Zeit befinden, die Schwierigkeiten, unter welchen ich sie auch noch jetzt übernehme, geben mir einen erhöhten Anspruch auf den guten Willen und den Diensteiser aller Mitglieder. Ich verhehle Ihnen nicht, dass der bessere Zustand des Theaters und Ihr eigener nur durch Ihre eisrigste Mitwirkung erreicht werden kann, und dass von nun an alle kleinlichen Rücksichten aushören müssen, um den großen Interessen des Ganzen und dem des Publicums Platz zu machen. Seine Majestät hat meinem Wunsche Gehör gegeben, mich in der Leitung der Theatergeschäste durch Beigebung eines Mitgliedes Allerhöchst Ihrer Hosstelle, den Herrn Hossath von Fuljod, zu unterstützen, welcher der Centralcommission beiwohnen wird, von der die Kanzley, die Regie, die Direction, das Orchester und sämmtliche Individuen der Hostheater künstig Ihre Instructionen und Weisungen zu erhalten haben. Ich vertraue bei der Aussührung meiner dem Besten des Theaters gewidmeten Absichten auf die Folgsamkeit und die wetteisernde Verwendung aller Mitglieder desselben. Nur in diesem Vertrauen wage ich es, der National-Bühne eine besser Zeit anzukündigen, einer Bühne, deren Wiederherstellung uns die Gnade Seiner Majestät, die Ehre, der eigene Vortheil und die beynahe ermüdete Geduld des Publicums zur dringendsten Pslicht machen.«

Mit Palffy waren die alten Schäden wiedergekehrt: die Schaffung eines schwerfälligen Instanzenapparates und die unglückselige Verquickung mit dem Theater an der Wien, das durch »Augen- und Ohrenspectakel« das Wiener Publicum immer blasirter gemacht hatte. Dass daraus neuerdings kein Heil erwachsen konnte, war für jeden Einsichtigen schon von vornherein klar.

Von einem durchdachten, planvollen Repertoire konnte unter diesen Verhältnissen keine Rede sein. Man lebt von Tag zu Tag,



Costümbild (Franz von Brienne) aus Werners "Templern auf Cypern".

rafft an Novitäten zusammen, was auf dem Markte lag und spielt es herunter. Ihre Zahl ist nicht gering: 1812 und 1813 erleben 47 Stücke ihre Erstaufführung, darunter 26 ein- und zweiactige. Diejenigen, die nicht durchgreisen, werden schnell beiseite geworsen, die mit Beisall ausgenommenen erscheinen so lange aus dem Spielplan, bis sie Niemand mehr sehen will. Von bedeutsamen Gästen ist nur Esslair und Frau hervorzuheben, die in Rollen Langes und der Roose Mai 1813 austreten. Er »brüllt« zu viel, sie ist eine echt tragische, etwas schwere Schauspielerin, sür das Lustspiel zu sehr »Melpomene«, im Trauerspiel leicht monoton. Auch hatten sie kein Glück in den von ihnen gewählten Stücken. Die alte »Weiberehre« Zieglers siel durch die Darstellung, die »Sonnenjungsrau«, welche man nach langer Pause schon 1809 wieder ausgenommen hatte, wirkte sehr veraltet, und der »Tancred«



Clemens Brentano

langweilte das Publicum, fo daß der Besuch ein schlechter war und die verwöhnten Gäste Wien wieder gerne verließen.

Der größte Erfolg, den das Burgtheater feit Jahren hatte, war dem Luftspiele der Weissenthurn: »Welche ist die Braut?« (25. Januar 1813) beschieden. In dieser ganz harmlosen Modernisirung des Aschenbrödl-Stoffes wirkte besonders eine große Gesellschaftsscene, in der ein Declamatorium veranstaltet wird. Der gemüthliche, treuherzige Ton, die bewährten Typen, mit leichter Mühe glänzend dargestellt, verschafften dem Stücke die ganz ungewöhnliche Zahl von 17 Aufführungen im ersten Jahre und erhielten es bis zur Zeit Laubes, der ihm ein freundliches Wort widmet, der Scene des Burgtheaters, auf der es im Ganzen 58mal erschien.² Nur ein Sensationsstück Kratters »Die Pflegesöhne« (27. Juni 1812) machte ihm eine Zeitlang den Vorrang der Beliebtheit streitig.

Das claffiche Repertoire wird ganz vernachläffigt und durch kein neues Werk bereichert. Was an ernsten Werken erscheint, ist dem unmittelbaren persönlichen Einslus der Romantik zu verdanken. Und durch diesen kommt es zu einigen zufälligen Experimenten, die durch ihre literarische Eigenart merkwürdige Oasen in der Wüste des eintönigen Repertoires bilden. Am 28. März 1811 brachten die Regisseure die »Templer aus Cypern«, das bizarre, ganz untheatralische Product von Zacharias Werner, als erster Theil des dramatischen Gedichtes »Die Söhne des Thales« gedacht. Leider ist der Text nicht erhalten, der, wie der »Österreichische Beobachter« (Nr. 96) meldet, aus zwei verschiedenen Bearbeitungen des Versassers zusammengestellt ist, mit Auslassungen und Zusätzen, welche manche Scenen und Gestalten ganz unverständlich machen, wozu auch ungeschickte decorative Zusammenziehungen das Ihrige beitragen. Rosenbaum nennt das Stück »sehr langweilig« und spricht damit allen Theaterbesuchern aus dem Herzen. Man wundert sich beinahe, dass es doch vier Vorstellungen erlebte.³ Aber dieser Versuch, die dramatische Romantik der Wiener Bühne einzuverleiben, war nur das Vorspiel eines viel gewagteren und völlig missglückten Wagnisses. Der 18. Januar 1814 führte Clemens Brentanos Bearbeitung seines »Ponce de Leon« als »Valeria oder Vaterlist« zum ersten und einzigen Male auf die Scene. Dass es auf ihr erschien, hat wieder nur in persönlichen Beziehungen zu dem Dichter seine Ursache.

^{1 »} Niemand konnte seine Rolle, alle Scenen waren Pausen, Heurteur und Klingmann blieben ganz stille stehen. « (R.)

² Die Première fand als Regie-Benefiz statt; die ungewöhnliche Wahl eines Lustspiels wird von der Kritik getadelt. Lobkowitz schenkte der Dichterin die Einnahme der zweiten Vorstellung, die 800 Gulden betrug. Rosenbaum nennt es ein *miserables, ost schon dagewesenes Zeug«; ähnlich denkt Schreyvogel.

^{3 »}Eipeldauer« 1811, Nr. 6: »Die Direction hat erstaunlich viel Geld auf die Decorationen und auf die Kleidung ausgeben und gfpielt ist auch recht brav worden; aber trotzdem hat das neue Stück nicht recht gfallen wolln. Da wird aber d'Haupturfach feyn, dass viele Zuschauer von der Gschicht und von den Ordensregeln der Tempelherrn nichts wissen und da is ihnen freylich manches spanisch vorkommen.« Auch Schreyvogels Tagebuch urtheilt abfällig.

Brentano war 1813 nach Wien gekommen und hatte sich schnell mit den literarischen und theatralischen Kreisen der Residenz in Verbindung gesetzt, er dachte für sich, mehr noch für Freund Arnim an die Stelle Körners als Theaterdichter, so abfällig und verbittert er sich auch über die derouten Bühnenverhältnisse der Hauptstadt äußert. Mit Beginn des Jahres 1814 trat er als Mitarbeiter einer Zeitschrift bei, welche Bernard als Fortsetzung der »Thalia« unter dem Titel »Der dramaturgische Beobachter« 1813 ins Leben gerusen hatte.

Der erste Jahrgang steht durchaus auf dem Niveau des nicht übermäßig tiesen, aber gesund denkenden und urtheilenden Herausgebers und erhebt sich schon dadurch über die journalistischen Concurrenzunternehmungen. Die Haltung gegen das Hostheater ist eine freundliche, auch die kleineren Stücke werden nicht ungünstig aufgenommen, wenn auch gelegentlich ein Protest ertönt gegen die Überfülle dieser Einacter, »die die Mode unsere Jugend beim Frühstück zusammenreimen läst, um vor dem Nachtmal die Ohren des Publicums zu soltern«. Verurtheilt werden die »Übersetzungen französischer Machwerke, die wie eine Seuche um sich greisen, den gesunden deutschen Geschmack ansressen und die eigene Kraft, die freye poetische Thätigkeit einschläfern und lähmen«. Dagegen hält der Kritiker ein Werk wie Großsmanns »Nicht mehr als sechs Schüsseln« für das Muster eines gesunden Familienstückes, während Körner direct unsreundlich behandelt wird. Großse Ausmerksamkeit erscheint der Darstellung und den einzelnen Künstlern zugewendet, gegen Langes Weiterspielen wird lebhast opponirt, wo er »den Gränzpunkt seines Künstlerruhms« erreicht habe. Das classische Drama wird gesordert. »An den Schauspielern liegt es, wenn das Publicum noch bey dem Vorurtheile beharrt, es müsse den Darstellungen von Goethes Werken nichts als Langeweile empfinden.«

Ein vollständig neuer Ton kommt mit dem zweiten Jahrgange in das Blatt hinein. Die Berichte, welche Brentano, meist als »der Theaterkritiker von Langensalza«, schrieb, sind Leistungen eines ganz eigenartigen Geistes, der sich mit übermüthigster, souveränster Laune über Werk und Darsteller hin- überschwingt und die Kritik zu einem tollen, purzelbaumschlagenden Capriccio von wahrhaft Fischart'scher Kraft der Wortbildung und verblüffender Taschenspielerkunst des Witzes macht. Bietet uns Schreyvogel im »Sonntagsblatt« den reinen Fluss geordneter, systematischer Gedanken eines akademischen

Schriftstellers, so stehen wir hier vor dem Stromwirbel einer sich überstürzenden Phantasie. Was man heute als impressionistische Kritik bewundert, hat Brentano hier in glänzendster Weise geliesert: jedes Referat ist eine Individualität, die Kritik über ein Werk wird zur Kunstleistung an und für sich, die ersten wirklich analytischen Zerlegungen schauspielerischer Leistungen tauchen in diesen vergessenen Referaten, auf die erst Sauer wieder nachdrücklich ausmerksam gemacht hat,² auf. Nur ein vollständiger Abdruck könnte der ganzen Fülle von Genialität, die oft aus kleinen Bemerkungen strömt, gerecht werden. Ich gebe nur das eine oder andere Beispiel. So den Bericht über die Darstellung der »Braut von Messina« (12. Januar):

»Eine vollkommene Vorstellung liegt nicht in dem Zustande der deutschen Schaubühne, wie sie jetzt ist . . . Übrigens ist dies Stück ein rechter Braten für Schauspieler, die gerne erhabene, schöne Sachen sagen: da hat jedes seine Portion. « Die Darstellung war »in einigen Momenten ganz

² Über Clemens Brentanos Beiträge zu C. Bernards »Dramaturgischen Beobachter« (Euphorion, 2. Ergänzungshest, S. 64 bis 81).



Scenenbild aus Schillers ,, Braut von Messina".

¹» Wo ich mich mit dem Theater berührte, habe ich es niederträchtig gefunden. Graf Palfi (!) ein in Händen von Wucherern, Kammerdienern, Regisseuren lebender verschuldeter Roué ohne Treu und Glauben, ja selbst ohne Unterschriftsglaubwürdigkeit u. s. w. (Steig, a. a. O. S. 328 f.)

gut, die Stellung und Gruppirung in allen größeren Zusammenkünsten meist gesetzlos, ost sehlerhast. Die Chöre sprachen recht gut, der Chorführer Don Manuels (Reil) meist vortrefflich. Die Mutter (Weissenthurn) muss in anderen Rollen ost eine vortreffliche Schauspielerin seyn: dies schadet ihr hier. Dieses Stück erlaubt keine fremde Vortrefflichkeit; es hat eine ganz einzige, die ihm allein gehört. Sie sprach nie falsch, meistens zu wirklich wahr, zu voll Empfindung. Sie hat oft eine rührende Stimme, eine reizende Hestigkeit, doch für dieses Werk zu wenig hohen, einsachen, tragischen Ernst. Sie hatte zu viel Bewegung, zu viel Rührendes, sie spielte gewissen eine zu gute Mutter, der dies geschehen, aber sie war keine Niobe. Er tadelt ihre »mahlende Manier, man mahlt nicht mit Tönen in der Rede, es fey denn, man fagt dabey, ich will auch dies mit Tönen zu mahlen fuchen. Die Künstlerin hat vortrefflich gespielt, aber nicht im Styl. Don Manuel (Korn) war fast durchgängig, was den Styl betrifft, annähernd der vollkommenste neben seinem Chorsührer. Don Cäfar (Koberwein) hatte alle Fehler der Mutter in größerem Masse, ihre Tugenden nicht alle. Seine körperliche Haltung ist nicht edel und sest emporragend genug, er hat zu wenig à plomb. Bei weisem Rath und gar keiner Eitelkeit könnte dieser herrlich begabte Mann ein Künstler werden, der das Meiste vermöchte. Über die Beatrice der Adamberger heifst es: »In declamirten Stellen ein beynahe fage beynahe falsches Steigen des Tons am Schlusse des einzelnen Theiles in Perioden; in den Erwartung, Überraschung bezeichnenden Stellen des Monologs im Garten einigemale zu schnell, hestig, laut und kühn, und dadurch unwahr. Das ist das Strengste, und alles, was ich tadeln kann, und dies gilt nur in den declamirten Stellen, wo das Herz nicht spricht. Aber wo dieses spricht, welches Herz, welche Sprache, welcher unendlich kindlich, schuldlos, mild und menschlich rein klingende Ton der Stimme; kein Gefang kann so rühren und doch spricht sie nur. Das Herzlichste aber ist, wenn ihre Stimme aus dem füßsesten Flehen, das je aus einer menschlichen Brust hervorgegangen, in einen gewissen leisen, ruhigen Ton der Selbstbefriedigung sinkt, die wie der Blick eines Leidenden in sein bescheidenes ruhiges Herz wirkt. In diesen Momenten ist sie ganz die eigene Natur, da hört alle Kunst auf, da ist der Mensch reicher als die Kunst. Ich habe nie eine Schauspielerin gesehen von solchen herrlichen Gaben.«

Man nenne, nicht nur in dieser Zeit, einen Kritiker, der so zu hören, sich so zu begeistern versteht! Er ist ein unendlich wohlwollender, vielleicht zu milder Beurtheiler. Er haftet leicht an der gelungenen Einzelheit, und indem er sie in Worten wiederzugeben sucht, geht oft die ganze Rolle in ihr für ihn aus. Sein Enthusiasmus für die Adamberger bleibt ihm treu; wie sie als »Desdemona« das Lied sang, so hat Shakespeare die Desdemona gedichtet. Frau Renner erscheint ihm vortrefflich, selbst in einer ihr so unwürdigen Leistung wie die »Proberollen«. Korn seiert er als ein Muster männlicher Grazie und seiner Gattin weiht er sogar ein Akrostichon. Duldsam gegen Kotzebues »Die beiden Klingsberg«, hat er für die »Hagestolzen« nur blutige Ironie übrig und warnt vor der noch immer ausgeführten Prosaverballhornung des Othello.

»Man kann eher wünschen, den Abällino geschrieben zu haben, als dieses beynahe zum Marionettenspiele verarbeitete große Dichtwerk. Es sind nur noch einige Reste des Othello mit der Beygabe Desdemona und einigem spanischen Pfesser Jagos übrig, alles andere ist so eine grüne Petersilie um den Rand des Tellers. Ich weiss, das Original ist zu reich sür unsere heutige Bühne, aber man kann verkleinern, nur muß man es optisch, nicht aber wie ein Fleischhacker. Wir haben hier drei Rollen sür die moderne Bretterkonstitution erhalten: einen Haupthelden und Koulissenreißer Herrn Othello, eine erste zärtliche Liebhaberin Mme. Desdemona, einen ersten Bösewicht Herrn Jago; in die anderen Nebenrollen mögen sich die Schauspieler zweiter und letzter Classe theilen.«

Abfällig beurtheilt er »Kabale und Liebe«, in dem das »Schickfal ekelhaft« erscheint, »denn es ist ein Wurm«. Sehr aufmerksam ist er, selbst bei seinen Lieblingen, auf sprachliche Fehler. Bei aller Freundlichkeit betont auch er den Mangel eines einheitlichen Stils: »Eine gute Aufführung kann nur eine solche genannt werden, in welcher alle Schauspieler in gleichem Grade deutlich und bestimmt und scharf spielen. So etwas aber ist nicht auf unserer Bühne zu denken. Jeder Schauspieler, den man sieht, stellt ein Bild dar, das in tausenderley Manieren ausgeführt ist. . . . Das beste Rezept gegen die Gefahr, ein guter Schauspieler zu werden, ist unser modernes Theatersachwerk und die Eintheilung in Rollenfächer.«

Leider hat Brentano, noch bevor das kurzlebige Blatt fein Erscheinen mit der 36. Nummer dieses Jahrganges einstellte, seine kritische Thätigkeit beschlossen. Wahrscheinlich hat die Aufnahme, welche die »Valeria« gefunden hatte, das Ihrige dazu beigetragen.

Aber — welch ein fonderbares Gericht hatte der Dichter auch dem Publicum des »Rochus Pumpernickel« da aufgetischt! Mag auch Vieles in der Bühnenbearbeitung verloren gegangen und vergröbert worden sein, wie die unten angeführte Abhandlung Roethes darlegt, es blieb doch noch das »Maskenspiel von Worten und Gedanken» nach Heines Ausspruche übrig. Eine Hetzjagd nach Witzen und Anspielungen, nicht leicht zu verstehen und noch schwerer auf der Bühne zur Geltung zu bringen, »Quibbles« im Geiste Shakespeares, im Munde von excentrischen Figuren, die so gar nichts mit

¹ Er schreibt an Arnim, 5. April 1814: ³Ich habe zwei Monate in einem Blatte, der dramatische (!) Beobachter genannt, weitläufige Theaterkritiken umsonst geschrieben, das Publicum zog sie den Lessingischen vor!! Dies Blatt ward unterdrückt durch Komödiantensreunde und Freundinnen. (s. R. Steig, a. a. O., S. 336.) Eine Tabelle seiner Beiträge gibt Sauer.

den behaglichen Spießbürgern des Burgtheater-Lustspiels gemein hatten. Wie konnten unsere Schauspieler den Ton finden für die ganz individuelle Stimmung des liebenden Lope, den es von dem einen Mädchen in sprunghafter Laune zum andern zieht, oder für die entzückenden Freiheiten in der Gestalt Valerias, eine wahrhaft Shakespeare'sche Gestalt in ihrer Mischung von Schelmerei und echter Gesühlstiese? Es war ein Wesen aus einer anderen Welt, das da auf die Bühne des Hoftheaters herabstieg. Wir glauben gern, dass ein Theil des Publicums es thatsächlich nicht verstand, und ein anderer, der im Geiste Schreyvogels bereits gegen die Romantik eingeschworen war, es nicht verstehen wollte.

Vom 3. Akte an«, meldet Rofenbaum, »wurde Scene für Scene gezischt, gelacht, gelacht, mitunter auch gepfissen. Im Hostheater habe ich das nie erlebt. Alle Anspielungen auf das Ende, Lächerlichkeiten, Dummheiten wurden so belacht, dass die Schauspieler gar nicht sortspielen konnten. Nur einvortreffliches Gedicht auf Wellington, von der Adamberger gesagt, wurde beklatscht. Am Schlusse wurde sort gepfissen, die Schauspieler konnten gar nicht mehr zu Worte kommen. Der Reserent der »Theater-Zeitung« (Nr. 22) ist in Verlegenheit, was er über ein Stück sagen soll, das in dieser Weise ausgehöhnt worden » wie noch nie ein Stück auf dieser Welt. Freilich war diese Strase für ein so jämmerliches Machwerk gerecht«. Er singirt ein Gespräch zwischen einem galanten Herrn und einem Bauer, die schildern, wie jede Wendung ausgegriffen worden. Wie gesagt wurde: »Je größer die Verwirrung, desto besser, da haben sie laut ausgeschrien; wie einer gesagt hat, mich interessit gar nichts mehr, da haben sie völlig das nämliche gesagt; wie einer gemeint hat, die

Liebhaber spielen eine recht jämmerliche Figur, da haben sie ja, ja geschrien.« Nr.28 bringt einen parodistischen Brief in der Maske des »Theaterkritikers von Langenfalza«, gefchrieben in der » Nacht nach dem verhängnisvollen Valeria-Abend«: »Sollte denn wirklich das wunderlich-frische, kurios-kräftige Publicum fein Recht, was es verlangen kann und foll, von Natur aus fo wahr und fo lebendig fühlen? Das hätte ich mir im Leben nicht gedacht.« In diesem Tone geht es ziemlich platt weiter. Der Verfasser ist H. Schmidt, wie dessen »Erinnerungen« (S. 210 ff.) eingestehen, wo er von dem Abende fagt: »Die Leute aber kamen und gingen, sprachen auch wohl, aber das gedrängt volle Haus fragte fich, ob es etwas und was es denn gehört habe. So dauerte diese lustige Mystification und mystificirende Lustigkeit etwa bis zum Anfang des 3. Aktes, da konnten fich die Darsteller selbst der hinreissenden Gewalt nicht mehr erwehren. Sie kamen auf den glücklichen Gedanken, sich selbst zu emancipiren und stimmten in das homerische Gelächter um und neben ihnen ein, fo dafs endlich der Vorhang felbst aus dem Gleichgewichte kam, indem er herabfank.« Das



Adolf Müllner.

»Morgenblatt« (Nr. 54) findet doch» Spuren eines poetischen Geistes« und meint, dass zu der Aufnahme der Umstand beigetragen haben mag, »dafs der Verfasser in einem hiesigen Blatte gar zu viel tadelt und sich nie befriedigen laffen will«, ein Vorwurf, der entschieden ungerecht war. Der »Sammler« (Nr. 32) fpricht von Jean-Paulscher Copie, die »Erfindung und Ausführung ist — genial, der neuesten Theorie des Lustspiels nachgearbeitet.« Er bittet den Versaffer um einen » Commentar, wenn er dem Publicum, welches die letzten Aktc, hingeriffen von der Wahrheit und Schönheit der Dichtung mitspielte, feine Erkenntlichkeit und den in der Ausführung fo achtungswerthen Hoffchauspielern, die neidisch über diesen Eingriff und missmuthig die Palme des Ruhmes theilen zu müffen ihre Verlegenheit am Ende nicht unterdrücken konnten, fein großes Misfallen bezeugen solle.«

Diefer ironischen Herausforderung leistete Brentano auch wirklich Folge. Er erzählt in einem von Steig ans Licht

gezogenen Entwurfe, der für den »Dramaturgischen Beobachter« in kleinere wesentlich abschwächende Artikel zerlegt wurde, wie er das Stück auf Aufforderung mehrmals mit immer neuen Abänderungen einem Kreise von Theaterleuten vorgetragen und schon bei der Leseprobe, bei der nicht die geringste Ausmerksamkeit herrschte, das Schicksal seines Werkes vorausgesehen habe. Nach vier Tagen wurde es gegeben, eine Reihe von Mitwirkenden hatte keine Ahnung von ihren Rollen, seine Rathschläge wurden nicht gehört, während die unmöglichsten Fragen an ihn gerichtet wurden, war man über die einfachsten scenischen Vorgänge im Unklaren. Im Blatte selbst gibt er eine kurze Erklärung, dass er das Haus mit Anfang des dritten Actes verlassen, »mit der Empfindung, dass dieses meine Arbeit nicht seyn oder ich mich mit allen obgenannten ausgezeichneten Kennern² sehr geirrt haben mußs.«

¹ Einer eingehenden Charakteristik bin ich durch die forgfältigen Untersuchungen, welche diesem Stücke in neuester Zeit gewidmet worden sind, überhoben. R. Steig hat es in den Deutschen Literaturdenkmalen des 18. und 19. Jahrhunderts, Nr. 105 bis 107, mit einer trefslichen Einleitung herausgegeben, eine große Abhandlung mit eingehender Charakteristik der einzelnen Figuren hat G. Roethe geliesert. (Abhandlungen der kgl. Ges. d. Wissenschaften zu Göttingen. Phil. hist. Kl., N. F., Bd. V, Nr. 1.) Beide Arbeiten sind aussührlich besprochen worden von J. Minor in der Zeitschrift sür österr. Gymnasien, 1902, S. 318 bis 331 und O. F. Walzel im Deutschen Literaturblatt, 1902, Nr. 13.

² Lange, Koch, Krüger, Roofe, Koberwein, Korn und Sonnleithner.

Er — oder vielleicht ein ihm fehr nahestehender Freund — wendet sich besonders gegen die Darstellung des Lope durch Roose, dessen Platz Koberwein viel besser ausgefüllt hätte. In aussührlicher Darlegung hat Roose (Dram. Beobachter Nr. 29) erwidert. Er betont, dass die Regie-Mitglieder bei Annahme und Rollenbesetzung eines Stückes gar keinen entscheidenden Einflus besitzen und die Vorlefung durchaus nicht mit Beisall ausgenommen worden. Er erklärt ferner, dass er nur aus das stürmische Bitten des Versassers den Lope, der ihm ansänglich nicht zugetheilt war, übernommen und genau nach seinen Belehrungen gespielt habe. Auf diese Erklärung entwarf Brentano eine Erwiderung, die der Herausgeber Bernards an jenen angeblichen Freund, der sich D—n (Deinhardstein?) unterzeichnet hatte, richten sollte, in der er einen ziemlich unsicheren Rückzug antrat. Erschienen ist aber nur in Nr. 30 ein ebensalls sehr schwächlich abschließendes Wort Brentanos, der den ganzen Handel so schnell als möglich begraben will. Mögen auch die Darlegungen des Schauspielers, die den Stempel der Ehrlich-

keit tragen, hier gegen die überreizte Stimmung des Dichters Recht behalten — was wir von der Ordnung des Hoftheaters erfahren haben, macht es nur zu glaublich, dass einem den Darstellern gewifs zweifelhaften Werke nicht die nöthige Sorgfalt zugewendet worden ist. Mit Recht hat Arnim ihn bedauert, dass er, »da keinen gescheiden Freund gehabt, der Dir einen ersten Austritt mit einem Stücke, das fo fehr auf gutes Spiel berechnet ist, widerrathen hat«.2

Nicht viel beffer war es fchon früher einem Werke Klingemanns:



Nicolaus Heurteur in Josef von Collins "Coriolan."

»Rodrigo und Chimene« ergangen, das am 28. August 1813 in Scene ging. Diefer elenden Verwäfferung des »Cid« ist auch durchaus nicht Unrecht geschehen. Nachdem am ersten Abend die Hauptperfonen unter großer Heiterkeit des Publicums ihr Leben geendet, verfuchte man beim zweiten Male einen günstigen Ausgang, ohne das Geringste an den Voraussetzungen zu ändern. Auch überanstrengten sich die Adamberger und Korn in ihren großen Rollen. Mit der dritten Vorstellung verschwand das Werk für immer.

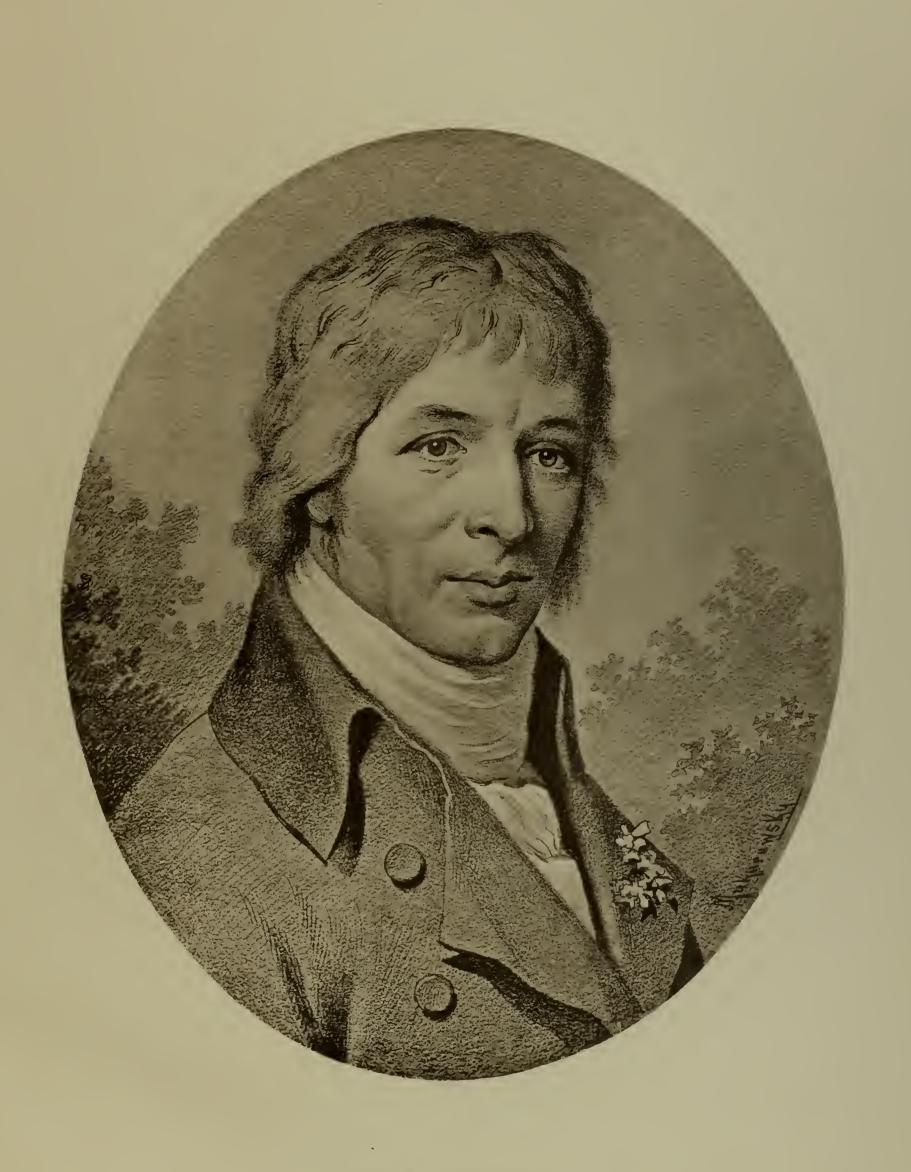
Es hätte viel wirkfamerer Stücke bedurft, um einem Erfolge Concurrenz zu machen, der in diefer Zeit auf dem Gebiete des Trauerfpiels einzig dafteht. Am 27. April 1813 ging »Die Schuld« von Adolf Müllner zum erften Male über die Bretter des Hoftheaters.

Man kann heute leicht achfelzuckend von diefer mechanischen Auffassung des Schicksals sprechen und sich durch viele Situationen und einzelne Verse parodistisch angemuthet fühlen. Aber in der Zeit der ödesten Production musste dieses durch und durch effectvolle, ausgezeichnet theatralisch gedachte, rassinirt ausgebaute und gesteigerte Product den Eindruck einer gewaltigen literarischen That machen. Und dadurch, dass die Gestalten dem Familien-wie dem Ritterstücke innerlich noch sehr verwandt sind, boten sie schauspielerische Aufgaben, welche die Künstler des Hostheaters mit Vollendung lösen konnten.

In der Rolle Hugos wurde Heurteur geradezu entdeckt. Hier entging er durch die fortreißende Leidenschaft der Gefahr, die Brentano für ihn sieht, »in einen gewissen sehltstehenden Rhythmus des

¹ Vergl. die eingehenden Mittheilungen in der Ausgabe Steigs, S. XIII bis XXXII.

² Siehe Steig, A. v. Arnim, S. 337.



JOSE: SHPE

L. CIUL V LNCH TULL CLEV



Heldenwesens« zu gerathen. »Man könnte«, fagt er an anderer Stelle, »diesen Schauspieler zu einem großen in seiner Art machen, vielleicht wider seinen Willen und seine Einsicht«. Jerta und Elvira waren in der Darstellung der Adamberger und Krüger von wundervollster Zusammenstimmung. »Es schien«, fagt die Adamberger noch in später Erinnerung,¹ »als sei ich ebenso zur Jerta geboren, wie die Krüger zur Elvira und ich kann nicht beschreiben, mit welchem Vergnügen wir überhaupt zusammen wirkten. Nie wurde der Charakter der Elvira so bemitleidenswerth, so anziehend, so poetisch dargestellt wie von ihr.« Die Kritik vergleicht das Werk dem Ödipus und sieht das antike Fatum wieder erstehen. Leider erhält sich die Darstellung nicht auf ihrer Höhe, nicht nur dadurch, dass statt der Krüger Frl. Hruschka eintrat. Schon im October constatirt der »Dramaturgische Beobachter«, »das Stück werde immer mehr ins Sentimentale gespielt«. Diese falsche und verderbliche Manier ist aus dem rührenden, weinerlichen Lustspiele in die Tragödie gekommen. Noch 1813 wurde das Stück zwölfmal aufgesührt und erhält sich bis 1853.² Von dem Ersolge dieses Werkes prositirten auch die Alexandriner-Lustspiele des Verfassers, die beifällige Aufnahme im Burgtheater fanden.

Das Interesse, das das Publicum für ein Trauerspiel wie die »Schuld« zeigte, der Eifer, mit dem sich die Schauspieler ihren großen Aufgaben widmeten, sind die ersten Anzeichen einer Besserung der traurigen Theaterverhältnisse.

Immer ungestümer waren die Rufe der Kritik nach einem Leiter geworden.

1812 fafst »Paris und Wien« die Ergebniffe der Cavaliers-Direction zufammen: »Scit Freiherr von Braun die Theaterdirection einem Verein mehrerer Großen abtrat, hörte man nicht auf, von der neuen Morgenröthe zu reden, die der dramatischen Kunst ausgegangen wäre, aber der Ersolg entsprach nicht den kühnen Erwartungen: es wollte nicht heller werden und man war froh, daße es nicht viel sinsterer wurde. Woran es lag, daß der wirklich gute Wille so bedeutender Fürsten und Herren, vereintmit so großen Mitteln, doch für die Kunst nichts fruchtete, davon geben Manche mancherley Ursachen an. In jeder Kunst richtet Geld allein wenig aus. Weit wirksamer ist die Geschicklichkeit, das verborgene, geheime Talent zu entdecken, das vorhandene, schon gebildete durch richtigen Gebrauch zu erhöhen. Ein Mann, der die Leitung des Ganzen verstünde, ist bisher nicht gesunden, ja, er ist nicht einmal gesucht worden. Und im selben Jahre beweißt die schlechte Wiederaussührung der »Braut von Messina« dem »Österreichischen Beobachter« »den Mangel einer von dem Parteygeiste der Schauspieler unabhängigen, in der Mitte der Gesellschaft lebenden, ihren Einsluss allseitig verbreitenden und alles mit einem Geiste belebenden Leitung.«

Diesen Forderungen suchte Palffy endlich Folge zu leisten; künstlerische Motive mögen dabei weniger maßgebend gewesen sein, als die Unmöglichkeit, die Agenden aller drei Theater zu überblicken. So rief

Palffy endlich eine literarische Persönlichkeit an seine Seite. Seine Wahl siel auf Josef Schreyvogel, der schon einmal eine Stellung in der Direction des Burgtheaters innegehabt und seither sich als Kritiker und Schriftsteller einen so angesehenen Namen gemacht hatte. Am 8. April 1814 schreibt Schreyvogel an Palffy:

Dienste zu widmen bereit bin. 1ch verbinde mich auf 10 Jahre bei der vereinigten Direction des Hostheaters und des Theaters an der Wien die Dienste eines Theatersecretärs und Confulenten in allen Haupttheilen der Verwaltung zu versehen, in dieser Eigenschaft die Wahl und Herbeyschaffung der Theaterstücke, die bessere Einrichtung des Repertoires, die Rollenbesetzung, die Absassing der Generalien, Instructionen und Directions-Decrete, dann die Correspondenz und überhaupt den ämtlichen Schriftenwechsel der Theater zu meinem Hauptgeschäfte zu machen,

² »Hier macht ein Stück von einem jungen Dichter Müllner »Die Schuld« nicht nur vor dem Volke, fondern auch vor dem denkenden Kenner die größte Senfation«.(Brentano an Tieck, Holtei, Briefe an Tieck I, 105, s.auch Steig A.v. Arnim, S. 318.) — Die Cenfur hat wenig getilgt: nur die Beziehungen auf den Katholicismus und Protestantismus mußten fallen. Auch »Jesus Christus!« darf nicht ausgerusen werden. Die starke Betonung des Schicksals wird nicht geduldet, die berühmte Stelle z. B. »Der Mensch thut nichts. Es waltet über ihn verborgen Rath, und er muß, wie dieser schaltet« ist weggelassen. Schreyvogel meint: »Es ist wohl nicht ohne Nerven und Kunst, aber der Ausgang verdirbt Alles. Das Schaffot für ihn — für sie das Kloster — das follte der Ausgang fein.«



Scenenbild aus Schillers "Wallenstein".

¹ Arneth a. a. O. 1, 60.

auch die Ordnung der Kanzley in Bezug auf diesen Gegenstand sowohl, als im Allgemeinen zu handhaben. 2) Insbesondere verpflichte ich mich, bey der bevorstehenden Grundeinrichtung und allgemeinen Resorm der Theater alle Dienste ohne Ausnahme zu leisten, welche Euer Excellenz und die unter Ihrem Vorsitze vereinigte Central-Commission mir austragen werden; weshalb ich dieser Commission als berathschlagendes Mitglied wie bisher ordentlich beywohnen werde. 3) Für diese Dienstleistungen bitte ich Euer Excellenz mir ebensalls auf 10 Jahre ein jährliches Honorar von 2500 Gulden W. W. nebst der Anwartschaft auf den ganzen Gehalt des Herrn J. Sonnleithner per 4000 Gulden jährlich zuzusischern, in welchen Gehalt ich einzutreten habe, sohnleithner von den Geschäften des Theaters abgeht. 4) Endlich bitte ich Euer Excellenz mir über meine Anstellung als wirklicher Hostheatersecretär, Kanzleydirector und Beysitzer der Central-Commission ein Decret in gewöhnlicher Form aussertigen zu lassen, und in Betracht meiner Pensionssähigkeit aus meine früheren Dienstleistungen dieselbe Rücksicht zu nehmen, welche das Pensions-Normale darauf zu nehmen gestattet.«

Schon am 28. April erfolgt an die Mitglieder der Theater die Verlautbarung, daß »zur Beförderung der fo nothwendigen Reorganifirung, wie zur Erhaltung einer dauernden Ordnung« der »durch feine früheren Dienstleistungen bey der k. k. Hoftheater-Direction und auch im literarischen Fache rühmlichst bekannte Herr Joseph Schreyvogel zum Präsidialsecretär ernannt sei«. Das Decret, vom 7. Mai datirt, versichert ihm die unbedingte Annahme seiner Bedingungen, »im vollen Vertrauen auf Ihre bewährte Einsichten, Ihre ausgezeichnete Geschicklichkeit und ausgebreitete Kenntnis«.

Rechte, wie sie bisher noch Niemand erhalten, aber auch eine schier unabsehbare Last von Psichten wurden dem neuen Mitgliede der Direction zutheil. Was Schreyvogel literarisch zu leisten hatte, das mag ihm selbst jene Novität bewiesen haben, welche am 1. April 1814 in Scene ging, die letzte bedeutsame Neuigkeit vor seinem Amtsantritte. Es war der »Wallenstein«. »Ein Trauerspiel nach Friedrich von Schillers »Piccolomini und Wallensteins Tod« in die Kürze gezogen und für einen Abend eingerichtet von H. W—r.« Der vorgeschriebenen Dauer von drei Stunden mußte Vieles zum Opfer sallen, selbst vierzehn Personen, unter ihnen Seni, verschwanden aus dem Werke; über die zerrissenen Fragmente schlugen oft eigene Verse des unbekannten Bearbeiters eine Nothbrücke. Ist auch unter Berücksichtigung aller schwierigen Verhältnisse die Leistung keine ganz verdammenswerthe, so war doch diese Form, in der man das Werk brachte, Schillers und des Burgtheaters unwürdig.¹ Die Darstellung bot viele Angrisspunkte: Koberwein war ein kalter und einsörmiger Herzog, Frl. Lesevre (Herzogin) und Frau Weissenthurn (Gräfin Terzky) weinten und winselten, großartig wirkten Korn als Max, die Adamberger als Thekla. Das war jedensalls nicht der Wallenstein, nach dem das Wiener Publicum so stürmisch verlangt hatte. »Cui bono?« fragt ein Kritiker angesichts dieser Verstümmelung.

Große Aufgaben harrten des neuen Mannes. Aber auch frohe Hoffnungen begleiteten feinen Eintritt. Während die Heere der Verbündeten nach Paris vordrangen, Napoleon feines Thrones verlustig erklärt wurde und Kaifer Franz unter dem Jubel feines Volkes in die österreichische Hauptstadt einzog, hat auch das Burgtheater seine neue Aera begonnen.

¹ Eines näheren Eingehens bin ich durch die Arbeit E. Kilians: Der eintheilige Theater-Wallenstein (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, herausg. v. F. Muncker, Hest 18, S. 43 bis 60) überhoben. — Vgl. auch H. Wittmanns Aussatz in »Der Wiener Congress«.

